

AZ IRODALMI HAGYOMÁNYOZÓDÁS RÉTEGEI RIMAY JÁNOS FORTUNA–OCCASIO-VERSÉBEN

Az antik irodalmi örökség ismeretének robbanásszerű kibővülése, kritikai értelmezése és alkotó befogadása együttesen hozta létre a humanista és a manierista irodalom tartalmi, formai és stílusbeli gazdagságát. Az antik hagyomány filológiai igényű feltárása nemcsak lehetővé, hanem divattá is tette az antikvitás egyre szabadabb és összetettebb imitációját. A különféle imitációs technikák alkalmazása révén olyan – gyakran művészi igényű – szövegváltozatok és -típusok keletkeztek, amelyekben összemosódtak a különféle irodalmi genusok határai.¹ A „tisztá” műfajok a háttérbe szorultak, s egy-egy genus mint irodalmi gyűjtőtár, funkcionálisan egymáshoz közelítette a változatokat. Ilyen kategóriává lépett elő többek között az epigramma és az embléma. Az epigramma egyik sajátos formája, az ekphrastikus epigramma – két alapvető tulajdonsága, a képi láttató erő és az elvont gondolatok érzékletes megjelenítése miatt – különösen kedvelté vált a 16. században.

A rejtett értelmű képiséget a manierista stíluseszmény sem nélkülözhetette, mivel ezzel árnyaltan lehetett kifejezni a tudás összetettségét. A különböző irodalmi formák tartós együttélése és egybemosódása általánosan elfogadott volt a 16–17. században. A manierizmus ízlésvilága, a lefojtott érzelmek, a dekoratív gazdagság és az irodalmi alkotásba beágyazott tudás egyaránt vonzotta ezt a fajta sűrítettséget.

Ezek azok a főbb sajátosságok, amelyek – a Balassi-imitációval és a lipsiusi neosztoicizmussal szoros összefüggésben – meghatározták Rimay János írásművészetét.² Rimay tudós érdeklődése, kapcsolatai, valamint életművének és leveleinek vallomás értékű részletei nemcsak könyvismeretét és olvasottságát tanúsítják, hanem jelzik művészi eszményképét.³ A Balassi- és a Rimay-kutatás már többször elemezte a Rimay által tervezett

1 Lásd például Angiolo POLIZIANO (Agnolo Ambrogini), *Angeli Politiani Operum tomus primus, Epistolarum libros XII, ac Miscellaneorum Centuriam I. complectens*, Antverpiae, 1570; Desiderius ERASMUS, *Adagiorum Chiliades iuxta locos communes digestae*, Hanoviae, 1617; Lilius Gregorius GYRALDUS, *Operum quae extant omnium... tomi duo*, Basiliac, 1580.

2 RIMAY János *Összes művei*, összeáll. ECKHARDT Sándor (kritikai kiadás), Bp., 1955 (a továbbiakban: RÖM); RIMAY János *Írásai*, összeáll. ÁCS Pál, Bp., 1992. – A Rimay-szövegeket a kritikai kiadás alapján idézem. Vö. KOMLOVSZKI Tibor, *A Rimay-versszövegekről*, IJK, 98(1994), 255–269; ÁCS Pál, *Válasz Komlovszki Tibornak*, IJK, 98(1994), 270–273.

3 ECKHARDT Sándor, *Bevezetés* = RÖM 3–6; KLANICZAY Tibor, *Hozzászólás Balassi és Rimay verseinek kritikai kiadásához*, MTA I. OK, 11(1957), 265–338; ÁCS Pál, *Utószó* = RIMAY, i. m., 1992, 269–277; KOVÁCS Sándor Iván, *A reneszánsz verskompozíció és felbomlásának néhány példája Rimay János költészetében* = Uő., *Pannóniából Európába: Tanulmányok a régi magyar irodalomról*, Bp., 1975, 66–71; BITSKEY István, *Egy Rimay-vers világa* = Uő., *Eszmék, művek, hagyományok: Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról*, Debrecen, 1996, 85–96; FERENCZI Zoltán, *Rimay János (1573–1631)*, Bp., 1911.

Balassi-kiadás előszavában megörökített írói névsort. A Rimay-kutatók mindig egyetértettek abban, hogy ezeknek a szerzőknek a műveit – további szerzőkkel együtt – Rimay is jól ismerhette.⁴ A Rimay-életműben meghatározó szerepet játszó források és forrás értékű művek hatásának vizsgálata azonban éppen csak elkezdődött.

Amikor Rimay műveinek kritikai kiadásában Eckhardt Sándor 1955-ben elvégezte a versek rendszerezését, külön csoportba sorolta az ún. emblémákat és az epigrammákat. Döntését azzal indokolta, hogy „ezt a két humanista műfajt Rimay honosította meg a magyar irodalomban”.⁵ Ha figyelmen kívül hagyjuk a fenti megállapításban rejlő túlzást, észre kell vennünk, hogy Eckhardt egyben utalt a kutatás hiányosságára.

A magyarországi emblematika irodalmi vonatkozásainak feltárása néhány elszórt megállapítástól eltekintve máig hiányzik. Marót Károly alapvető, a nemzetközi szakirodalomban is többször idézett *Amicitia*-tanulmányát ismertetve Klaniczay Tibor már 1947-ben rámutatott arra, hogy az emblematika, ezen belül az emblémaköltészet kutatása a 16–18. századi magyar irodalom vizsgálatának egyik fontos segédtudománya lehetne. Marót és Klaniczay egyetértettek abban is, hogy az emblematikus és az emblematikus hatást mutató szövegek eredetét, értelmét és közvetítési folyamatait a filológia funkcionális módszereinek alkalmazásával kellene megközelíteni.⁶

Az „ut pictura poesis” 16–17. századi magyarországi elméletének és gyakorlatának tisztázatlansága odavezetett, hogy az emblematika és általában az irodalom és a képzőművészet kapcsolatának időközben óriásira nőtt nemzetközi irodalma sem váltott ki különösebb visszhangot Magyarországon. Az Alciato-típusú emblémavers, a nyelvi elemekből álló, művészi igényű ekphrastikus epigramma felismerése és kutatása helyett az embléma kifejezés a magyar szakirodalom nagyobbik részében idővel a rejtett értelmet hordozó vizuális kép szinonimája lett. Ezzel magyarázható az olyan – egyébként nehezen értelmezhető – megállapítás, hogy „az embléma a költészetnek is ihletőjévé válik”.⁷

Az emblematika negatív megítélése és párhuzamba állítása a reneszánsz művészet kiüresedésével az 1960-as évek első felében jelentősen gátolta az irodalmi emblematika magyarországi történetének feldolgozását. Az emblematikával összefonódott szövegek kutatásának eleve határt szabott például az olyan szélsőséges megfogalmazás, hogy „az igazi költészet halálát jelenti az emblematikus kép és vers”. Többek között ekkor minősültek élvezhetetlennek Rimay János ún. „embléma-magyarázatai a szerencséről, virtusról és religióról”, mivel állítólagos „esztétikai alaktalanságuk a divatos műfaj csődjét jelzi”.⁸

4 KOLTAY-KASTNER Jenő, *Rimay János Balassi-előszava*, EphK, 71(1948), 87–90; BORZSÁK István, *Ausoniusztól Rimay Jánosig*, AntTan, 30(1983), 241–247.

5 ECKHARDT, i. m. = RÖM 5–6.

6 MARÓT Károly, *Amicitia*, Szeged, 1939; KLANICZAY Tibor, *Marót Károly: Amicitia*, Szeged, 1939: *Ismeretelés*, EphK, 70(1947), 130–132.

7 KLANICZAY Tibor, *A magyar késő reneszánsz problémái* = Uő., *Reneszánsz és barokk: Tanulmányok a régi magyar irodalomról*, Bp., 1961, 336–337.

8 KLANICZAY, i. m., 1961, 336–337; PIRNÁT Antal, *Rimay János = A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1964, 25. Vö. ACS Pál, *Ratio és oratio: Rimay János verstípusai* = *Klaniczay- emlékkönyv: Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékezetére*, szerk. JANKOVICS József, Bp., 1994, 270–283, itt: 280.

Mindebből érthető, hogy amikor az 1980-as évek elején az irodalomtörténeti kutatás figyelme ismét az emblematika felé fordult, nem kísérte különösebb siker a képzőművészet felől is közelítő interdiszciplináris próbálkozásokat.⁹ Visszhang nélkül maradt Zemplényi Ferenc megállapítása is, amely szerint Rimay „nem tud egy-egy kép (és az általa kifejezett gondolat) köré egész verset építeni. A képek hatása nála atomizálódik, csak a sorra vagy méginkább csak a szólamra hat ki”.¹⁰

A magyarországi irodalmi emblematika elméleti megközelítésére tett első kísérletek után nyilvánvalóvá vált, hogy érdemes elkezdni az emblematikus, az emblematikus hatást tükröző és az emblematikusnak mondott szövegek új típusú feldolgozását.¹¹ Ezt többek között elősegíti a magyarországi neolatin irodalom változó megítélése, továbbá az a felismerés, hogy szükség van az ún. képleíró epigrammatikus költészet többszintű, a műfaj sajátosságait és elméletét egyaránt figyelembe vevő értelmezésére.

Rimay János Fortuna–Occasio-versének elemzési kísérletében nem csupán egy, a pszeudoklasszikus mitológikus költészet körébe tartozó manierista vers irodalomtörténeti megközelítésének egyik lehetőségét próbáljuk meg bemutatni, hanem újabb adatokat szeretnénk szolgáltatni a költő műveltségéhez, s keressük a további bepillantás lehetőségét alkotó műhelybe.

A Fortuna-téma az európai irodalomban

A Fortuna-téma története az európai irodalomban és képzőművészetben rendkívül összetett, szerteágazó, s nem véletlen, hogy átfogó feldolgozása máig hiányzik. Már a téma első ókori említései sem egyértelműek, s a Fortuna-gondolat már az antikvitásban gyűjtő-kategória. Fortuna folyamatosan változó antik tulajdonságai több mitológiai alak attribútumaiból ötvöződtek össze. Alakját ezért külső és belső tulajdonságainak bemutatásával igyekeztek meghatározni. Ez az oka annak is, hogy az antikvitás óta folyamatosan keletkező irodalmi Fortuna-ábrázolások képpé rögzült metaforák sorozataként értelmezhetők.¹²

9 JANKOVICS József, „Akadtam egy picturára...”: Rimay János és Madách Gáspár allegorikus versének képzőművészeti vonatkozásai, *ItK*, 86(1982), 652–656; KOVÁCS József László, *Rimay és a XVII. század emblematikájáról*, *ItK*, 86(1982), 637–644.

10 ZEMPLÉNYI Ferenc, *Rimay és a kortárs európai költészet*, *ItK*, 86(1982), 601–613, itt: 612.

11 KNAPP Éva, TÜSKÉS Gábor, *Irodalmi emblematika és emblémarecepció Magyarországon 1564–1796*, *MKSz*, 112(1995), 142–163; KNAPP Éva, *A jezsuita emblémaelmélet humanista kapcsolatai*, *ItK*, 99(1995), 595–611; Gábor TÜSKÉS, Éva KNAPP, *Towards a Corpus of the Hungarian Emblem Tradition (Literary Emblematism and Emblem-reception in Hungary 1564–1598) = European Iconography East and West: Selected Papers of the Szeged International Conference, June, 9–12, 1993*, ed. György E. SZÖNYI, Leiden–New York–Köln, 1996, 190–208; KNAPP Éva, TÜSKÉS Gábor, *Emblémaelméletek Magyarországon a XVI–XVIII. században = Neolatin irodalom Európában és Magyarországon*, szerk. JANKOVITS László, KECSKEMÉTI Gábor, Pécs, 1996, 171–187.

12 ERASMUS, *i. m.*, 1617, *Tempestiva*, 687–688, *Ultio malefacti*, 724–725; GYRALDUS, *i. m.*, 1580, Tom. I, *Historia de Deis Gentium*, Syntagma I, 34–35, Syntagma XVI, 438–451; Natale CONTI, *Natalis Comitiss Mythologiae, sive explicationum fabularum, libri decem*, Francofurti, 1581, 338–344; Uő., *Mythologiae*, (Paris), 1652, 334–340; Antonio AGOSTINO, *I discorsi sopra le Medaglie et altre Anticaglie*, Romae, 1592, *Dialogo Secondo*, 32–34, Tab. 34–35, 38–41; Nicolaus REUSNER, *Ethica Philosophica et Christiana*, Ienae, 1590, 4–5.

Ahhoz, hogy tágabb összefüggéseiben el tudjuk helyezni Rimay Fortuna-képét, érdemes kiemelnünk a Fortuna-hagyomány történetének néhány elemét. E hagyomány legfontosabb jellemzője az állandó alakváltozás. A másik alapvető sajátosság az irodalmi, képzőművészeti, mitográfiai, emblematis stb. Fortuna-ábrázolások kölcsönhatása és a különböző szimbolikus kifejezésformák közti határok átjárhatósága. Ez az oka annak, hogy az egyes képi vagy szöveges dokumentumok esetében rendkívül nehéz megállapítani a hagyomány befolyását, a minták átformálását, valamint az eredeti tartalom és az új szándék különbségét. További nehézséget jelent, hogy nem mindenben tisztázott az antik Fortuna-szövegek és képzőművészeti ábrázolások egymáshoz való viszonya, s hogy a reneszánszban további keveredés ment végbe.

Az antik irodalom Fortuna-szövegeinek egyik csoportja úgy kötődött egy-egy konkrét képzőművészeti alkotáshoz, hogy a leírások nem annak pontos képét, hanem szimbolikus megjelenítését rögzítették. A legismertebb antik Kairos-ábrázolást, Lysippos szobrát Poseidippos dialógus formájú epigrammában örököltette meg, s fennmaradt a szoborról Kallistratos leírása is.¹³ Ha Lysippos szobrának egyetlen teljes, ma is meglévő domborművű másolatát összevetjük Poseidippos versével, jól megfigyelhetjük az eltéréseket. Az egyik alapvető különbség, hogy míg Poseidipposnál Occasio csak lábain visel szárnyakat, a domborművön a Kairos-ifjú bokáján és vállán egyaránt szárnyak láthatók.¹⁴ A ránk maradt antik képzőművészeti Kairos-ábrázolások és a rájuk vonatkozó irodalmi szövegek tehát részleteikben eltérnek egymástól. Lysippos Kairos-szobra nyilvánvalóan csak egy volt a számos Kairos-ábrázolás közül, s az antik szövegek nem feltétlenül Lysippos művét írják le akkor sem, ha arra hivatkoznak.¹⁵

Poseidippos epigrammáját számos görög és latin, verses és prózai leírás követte, ezek a szövegek azonban részben egymástól függenek, s megfigyelhető bennük a különböző attribútumok kontaminációja. A Poseidippos-imitációk közül a reneszánsz hagyomány szempontjából legjelentősebbnek bizonyult az Ausoniusé, amely konkrét vizuális előkép nélkül született.

In simulacrum Occasionis et Paenitentiae

Cuius opus? – Phidiae: qui signum Pallados, eius

Quique Iovem fecit; tertia palma ego sum.

Sum dea quae rara et paucis OCCASIO nota. –

13 *Antologia Palatina*, ed. Fr. DÜBNER, I–II, Paris, 1888, 16, 275; *The Greek Anthology with an English translation* by W. R. PATON, London, 1979, XVI, 275; *Anthologia Graeca. Buch XII–XVI, Griechisch–Deutsch*, ed. Hermann BECKBY, München, 1958, 448–339, XVI, 275; *Philostratorum et Callistrati Opera recognovit Antonius WESTERMANN*, Parisiis, 1849, *Callistrati Descriptiones*, VI, *In Occasionis statuam Sicyone positam*, 418–419. Vö. G. DOWNEY, *Ekphrasis = Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. Th. KLAUSER, IV, Stuttgart, 1959, 921–944.

14 Gerda SCHWARZ, *Der Lysippische Kairos*, Grazer Beiträge: Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft, 4(1975), 243–267, Abb. 1, Turin, Mus. 317; Heinz LADENDORF, *Antikenstudium und Antikenskulptur: Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, Abhandlung der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 46, Heft 2, Berlin, 1953, 37, 102.

15 SCHWARZ, *l. m.*, 1975, 243, 258–261.

Quid rotulae insistis? – Stare loco nequeo. –
 Quid talaria habes? – Volucris sum. Mercurius quae
 Fortunare solet, trado ego, cum volui. –
 Crine tegis faciem. – Cognosci nolo. – Sed heus tu
 Occipisti caluo es? – Ne teneat fugiens. –
 Quae tibi iuncta comes? – Dicat tibi. Dic rogo, quae sis. –
 Sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit.¹⁶

Ausonius Kairos hímnemű alakját a nőnemű Occasióval helyettesítette, Metanoia alakját kapcsolta hozzá, s magát az eredeti szobrot Pheidiasnak tulajdonította. A motívum ettől kezdve önállósult az irodalomban.¹⁷

Hasonló jelenségek figyelhetők meg több más, antik képzőművészeti alkotásra visszautaló irodalmi Fortuna-ábrázolásban is. Így például Bupalos chiosi szobrász Fortuna Dea Smyrna-ábrázolását Curtius Rufus és Pausanias egyaránt prózai leírásban örökítette meg. Curtius Rufus szerint: „Nostri sine pedibus dicunt esse Fortunam, quae manus et pinnae tantum habet: cum manus porrigit, pinnae quoque comprehendit”. Hadrianus Junius ezek alapján készítette el 26. emblémáját a *Fortunae instabilitas* mottóval.¹⁸

Stare loco nescit certo Sors lubrica, sedes
 Quaerere docta novas.
 Hinc pedibus mutilam, et subnixam remige penna
 Smyrna Deam posuit.

Pausanias a smyrnai Fortunán kívül megőrizte az aigeirai Fortuna leírását is.¹⁹ A Fortunával közeli rokonságban álló Adrasteia Nemesis alakját Ammianus Marcellinus *Rerum Gestarum* librije, valamint Lukianos dialógusai őrizték meg az utókorban. A Rhamnusia Nemesis Claudius Claudianus a *De bello Getico*-ban így örökítette meg:²⁰

16 Decimus Magnus AUSONIUS, *D. Magni Ausonii Burdigalensis opera in meliorem ordinem digesta. Recognita sunt a Iosepho Scaligero Iulij Caes. F. et infinitis locis emendata*. Heidelbergae, 1588, Epigr. XII, 4–5, Graece: 303; Uő., *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*, recensuit Rudolphus PEIPER, Lipsiae, 1886 (Bibliotheca Teubneriana), XXXIII/XII, 323–324.

17 SCHWARZ, *i. m.*, 1975, 254.

18 Quintus CURTIUS RUFUS, *Q. Curti Rufi Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt*, iterum recensuit Edmundus HEDICKE, Lipsiae, 1908, VII, 9, 25, 239; HÁPORTONI FORRÓ Pál, *Quintus Curtiusnak az Nagy Sándornak, Macedonok királyának viseltetett dolgairól íratott története*, Debrecen, 1619, faksimile kiadás: Bp., 1988, 422; PAUSANIAS, *Pausaniae Graeciae descriptio accurata... cum Latina Romuli Amasaei interpretatione*, Lipsiae, 1696, Liber I, Cap. XXXIII, 80–81, Liber IV, Cap. XXX, 354–355, Liber VII, Cap. XXVI, 591–592; Hadrianus JUNIUS, *Emblemata*, Antverpiae, 1569, Emblema XXVI, 32, 102–103.

19 PAUSANIAS, *i. m.*, 1696, Liber VII, Cap. XXVI, 591.

20 Ammianus MARCELLINUS, *Ammiani Marcellini Rerum Gestarum libri qui supersunt*, edidit Wolfgang SEYFARTH, Vol. I–II, Libri XIV–XXXI, Leipzig, 1978, Vol. I, 14, 11, 24–25, 34–35; vö. még Vol. II, 26, 8, 13, 23–24; LUCIANUS, *Luciani Dialogi Meretricii*, ed. Carolus MRAS, Berlin, 1930; Jean Michel MASSING, *The Illustrations of Lucian's Imago vitae aulicae*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 50(1987), 214–219; Claudius CLAUDIANUS, *Claudii Claudiani opera omnia*, recensuit N. L. ARTAUD, vol. II, Parisiis, 1824, XXVI, 631–634, 90.

Sed dea quae nimis obstat Rhamnusia votis,
 Ingemuit, flexitque rotam; domat aspera victos
 Pauperies, unoque die romana rependit
 Quidquid ter denis acies amisimus annis.

Az antik Fortuna-szövegek másik nagy csoportja, a konkrét képzőművészeti ábrázolással kapcsolatban nem álló Fortuna-leírások (pl. a Galénosnak tulajdonított *Fortuna insana*, Phaedrusnál az *Occasio depicta*, Horatius *Antiumi Fortunája*, Pacuvius Fortuna-leírása a *Rhetorica ad Herenniumban*),²¹ valamint a Fortuna-jelenséget összegző klasszikus szövegek (pl. Plutarchos: *Libellus de Fortuna*)²² fokozott mértékben szimbolikusak az előbbi ekphrastikus megfogalmazásokhoz viszonyítva. Az ezekben szereplő Fortuna-attribútumokat nem szabad konkrét ábrázolásokra vonatkoztatni, mert ezek a leírások konkrét műalkotások helyett a mitológiai, képzőművészeti és irodalmi hagyomány egészét tükrözik.

A Fortuna-gondolat eleven maradt a középkorban, a keresztény értelmezés azonban nem tudta háttérbe szorítani a téma profán felfogását.²³ Az antik Fortuna-típusokat a középkorban az „uralkodó Fortuna”-képzet váltotta fel, ami a reneszánszban némileg háttérbe szorult. Az antikvitás mitológiai szinkretizmusát hordozó, differenciált Fortuna-kép a reneszánsz idején nagymértékben elősegítette az eklektikus átértelmezések kialakulását. A tetszés szerint bővülő és változó tulajdonságokból a 15–16. században kialakult a reneszánsz életszemléletnek megfelelő Fortuna-fogalom. Az antik toposzok változatai újabb és újabb irodalmi, képzőművészeti alkotásokban öltöttek testet. A téma nagyszámú változatai egymást erősítő kép- és szövegegyüttesekként tűntek fel az emblematikában is.

A Fortuna-Occasio-hagyomány újrafogalmazása túlnyomórészt az antik toposzok felhasználásával ment végbe. A parafrázisok, a szabad átdolgozások és a kombinációk jellegét az irodalmi és képzőművészeti elemek együtteséből kivált sűrűsödési pontok határozták meg. A Fortuna-képzet elemei több szálon egymáshoz kapcsolódva és egyszerre jelentkeztek a különböző műfajokban. Fortuna megújuló népszerűségét neves humanisták, így

21 Andreas ALCIATUS, *Emblemata cum commentariis Claudii Minois*, Patavii, 1621, 414–415; GALENUS, *Oratio Galeni Paraphrastae, qua ad ingenuas artes, et disciplinas capessendas homines adhortatur*, Io. Baptista ROSARIO interprete, Cap. 2, Fortuna, ac Mercurij pictura, ex qua Fortuna inconstantia, nequitiaque cognoscitur = *Galeno adscripti libri*, Venetiis, 1562, 2–3; PHAEDRUS, *Phaedri, Aug. Liberti Fabularum Aesopiarum libri V*, cura et studio Io. Georgii WALCHII, Lipsiae, é. n., Liber V, Fab. VIII, vel LXXXIX, 135–136; HORATIUS *Ódái és epódusai*, magyarul CSENERGY Jánostól, Szeged, 1922, I, 35, 46–47; Quintus HORATIUS Flaccus, *Ódák*, Bp., 1985, I, 35, 61–63; CORNICIUS, *A C. Herenniusnak ajánlott retorika latinul és magyarul*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., 1987, II, XXIII, 36, 132–135.

22 PLUTARCHOS, *Plutarchi Chaeronensis opuscula varia, quae magna ex parte sunt philosophica, vulgo autem Moralia opuscula... vocantur*, (ed.) Henricus STEPHANUS, (Tom. I.), (Genevae), 1572, *Libellus de Fortuna*, 169–173; Frederick E. BRENN, *In Mist Apparelled: Religious Themes in Plutarch's Moralia and Lives*, Leiden, 1977, 145–183. L. még például Anicius Manlius Severinus BOETHIUS, *A filozófia vigasztalása*, ford. HEGYI György, Bp., 1970, II. könyv, 1–2, 26–31; LUKIANOSZ *Összes művei*, II, Bp., 1974, 705; Caecilius Firmianus LACTANTIUS, *Lucii Caecilii Firmiani Lactantii opera omnia* (Migne PL, VI), Parisiis, 1844, *Divinae Institutiones*, Lib. III, *De falsa sapientia philosophorum*, Cap. XXIX, 440–444; PERSIUS és IUVENALIS, *Szatírák*, ford. MURAKÖZI Gyula, Bp., 1977, 96–97; Lucius Annaeus SENECA, *L. Annaei Senecae pars tertia sive Opera tragica*, Parisiis, 1832, *Agamemnon*, Act. II, 143–146, 476.

23 Alfred DOREN, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 2(1922–1923), 71–144.

például Petrarca, Salutati, Poggio és Pontano Fortuna-traktátusai tanúsítják, s néhány további kiemelkedő szerző, így például Boccaccio, Alberti és Machiavelli műveiben is szerepel.²⁴ Poliziano, Erasmus és Gyraldus a görög Fortuna-irodalom latin fordításával, filológiai vizsgálatával és értelmezésével a korábbinál szélesebb körben tette hozzáférhetővé a szövegeket és azok kritikai apparátusát.²⁵ Natale Conti a mitológiai elbeszélések explicatiójában számos görög és latin Fortuna-szöveget adott közre, rövid magyarázatokkal. Antonio Agostino a Fortunát ábrázoló antik érmek közlésével és magyarázatával tovább bővítette a témára vonatkozó ismereteket, s a Fortuna-emblematika kép- és mottóbázisát is gazdagította.²⁶ A megújuló népszerűség okai között említhető, hogy a könnyen adaptálható Fortuna-szimbólum segítette kifejezni a sorsról és a világról való megváltozott elképzelést, s kitűnően alkalmas volt a moralizálásra.²⁷

A Fortuna-képzet további alakulását kifejező, illetve befolyásoló humanista elképzelések közül ebben az összefüggésben csupán hármat emelünk ki. Marsilio Ficino neoplatonista állásfoglalása szerint a Fortunával való harcot jobb elkerülni, amiben segíthet az erények gyakorlása, az elmélkedő, bölcs életvitel, valamint a befelé fordulás, ahova Fortuna hatalma nem érhet el.²⁸ Ettől gyökeresen eltér Leon Battista Alberti elképzelése, aki az ember erejébe vetett bizalmat hangsúlyozza Fortunával szemben. Az embernek nem kell félnie Fortunától, s törekednie kell arra, hogy uralkodni tudjon fölötte.²⁹ Niccolò Machiavelli optimista, Albertiéhez részben hasonló koncepciója szerint az embernek saját akarata szolgálatába kell állítania Fortunát, az erények aktív gyakorlása révén. Fortuna elsősorban lehetőséget, kihívást, alkalmat (occasione) ad a cselekvésre. Az *Il Principe* 6. fejezetében és a *Capitolo di Fortuna* című versében Machiavelli szorosán összekapcsolta a Fortuna- és az Occasio-motívumot, s ezzel hozzájárult a két alak további összemosódásához.³⁰

Fortuna azonban nemcsak a traktátusirodalom, hanem a reneszánsz és a barokk költészet, valamint a nemegyszer komplex irodalmi ismereteket tükröző képzőművészet, imprézművészet és emblematika egyik kedvelt figurája. Fortuna visszatérő érv a történelem és az

24 Francesco PETRARCA, *De remediis utriusque Fortunae libri duo*, (Bernae), 1595; Coluccio SALUTATI, *De fato et fortuna*, a cura di Concetta BIANCA, 1985 (Studi e Testi, 10); Poggio BRACCIOLINI, *De varietate fortunae* = Uő., *Opera omnia*, cura di R. FUBINI, Turin, 1962–1969; vö. Iiro KAJANTO, *Fortuna in the Works of Poggio Bracciolini*, Arctos: Acta Philologica Fennica, 20(1986), 25–57; Giovanni Gioviano PONTANI, *De fortuna* = Uő., *Opera quae soluta oratione*, Tom. 2, (Venetia), 1538; Giovanni BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium*, Paris, 1520; Leon Battista ALBERTI, *Della tranquillità dell'animo* = Uő., *Opere volgari*, I, cura di C. GRAYSON, Bari, 1960; Uő., *Della famiglia libri IV* = Uő., *Opere volgari*, II, cura di A. BONUCCI, Firenze, 1844; Niccolò MACHIAVELLI, *Il Principe*, Rome, 1532. Vö. még például Aby M. WARBURG, *Francesco Sassetti végrendelete* = *Mnemosyné*: Aby M. WARBURG *Válogatott tanulmányai*, szerk. SZÉPHELYI F. György, Bp., 1995, 154–186.

25 POLIZIANO, i. m., 1570; ERASMUS, i. m., 1617; GYRALDUS, i. m., 1580; Jean Michel MASSING, *Erasmian Wit and Proverbial Wisdom: An Unillustrated Moral Compendium for François I. Facsimile of a Dismembered Manuscript with Introduction and Description*, London, 1995.

26 CONTI, i. m., 1581 (1. kiadás: Velence, 1551); AGOSTINO, i. m., 1592.

27 Aby WARBURG, *Gesammelte Schriften*, I, hrsg. Gertrud BING, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Leipzig, 1932, 144–151, 355–361.

28 Frederick KIEFER, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9(1979), 1–27, itt: 5–6.

29 ALBERTI, *Della famiglia*, i. m., 1844, *Praefatio*; vö. KIEFER, i. m., 1979, 7–8.

30 MACHIAVELLI, i. m., 1532, Cap. 25, Cap. 6; vö. KIEFER, i. m., 1979, 8–12.

emberi állapot értelmezésében, s mint „antikizáló energiaszimbólum” személyes tapasztalatok, elképzelések és törekvések kifejezője.³¹ A 16–17. században Fortuna szinte minden inventiónak és interpretációnak rendelkezésre áll, s átfogó Fortuna-komplexumról, sőt egyfajta Fortuna-kultuszról beszélhetünk.³² A Fortuna-reprezentációk meghatározott csoportjának bármiféle, így például ikonográfiai vagy morális alapon készített tipológiája a végtelen számú változat és átmenet, valamint a hagyományrétegek többszörös átfedése miatt eleve csupán viszonylagos lehet.³³

A különböző Fortuna-típusokat és alkategóriákat elsősorban a Fortuna triumphans-gondolat, azon belül a Fortuna bifrons, a Fortuna bona és a Fortuna mala elképzelés formálta, melyek közül az utóbbi volt a leghangsúlyosabb. A 16–17. századi költészetben és az emblematikában elkülöníthető egymástól a Fortuna-téma profán és keresztény értelmezése. A kettő gyakran kontaminálódott, s közülük többnyire a profán felfogás az uralkodó. Ebben hangsúlyos helyet kapott a Fortunával való küzdelem toposza, valamint a vele szembeni remediumok (művészet, erények, halál) gondolata. A vallásos értelmezésben nagy szerepet játszott a hagyományos elképzelések tagadása, Fortuna felfogása a teremtő eszközöként és a valódi szerencse üdvösséggént való bemutatása. Az is előfordult, hogy Fortunát az isteni providencia szolgálatába állították. A verses szövegek között különösen gyakori a dialogizáló epigramma és az oximoron-technikát alkalmazó bemutatás.³⁴

A Fortuna-gondolat elevenségét tanúsítja nagyfokú affinitása más szimbolikus figurákkal. Fortuna és Occasio eszmei és ikonográfiai összekapcsolódása már a középkorban megkezdődött, s a reneszánsz idején folytatódott. Az emblematika és a 16. század közepén megjelent mitográfiai művek tovább erősítették a két alak koncepcionális összeolvadását.³⁵ Fortuna fokozott mértékben ambivalens jelenséggé vált; uralkodó szerepe háttérbe szorult, s az ember és a Fortuna közti együttműködés gondolata lépett előtérbe. Fortuna attribútumainak száma a 16. század elejétől kezdve jelentősen megnőtt, s az újak mellett (vitorla, delfin) olyanok is megjelentek, melyek az antikvitásban Occasiót jellemezték (üstök, borotva, szárnyak). Ezeket aztán a verbális megjelenítések, köztük az emblémaexplicatiók gyakran eltérően értelmezték. A képzőművészeti és irodalmi ábrázolásban nagymértékű kísérletezés tapasztalható, s ugyanaz a mester számos különböző Fortuna-ábrázolást hozott létre. Gilles Corrozet például ugyan két külön emblémát közölt Fortunáról és Occasióról, ezek azonban képi és szöveges elemeikkel egyaránt megerősítik a két alak alapvető hasonlóságát.³⁶

A Fortuna–Occasio kontamináció mellett – a részben azonos attribútumok és azok jelentésváltozása, illetőleg antik előzmények (pl. Cicero: „Occasio autem est pars tempo-

31 WARBURG, *i. m.*, 1932, 145–150.

32 Gottfried KIRCHNER, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock: Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart, 1970, 161–162; vö. Gottfried KIRCHNER, *A Fortuna-téma profán értelmezése = Az ikonológia elmélete*, szerk. PÁL József, I–II, Szeged, 1986, 406–449.

33 Lucie GALACTÉROS DE BOISSIER, *Images Emblématiques de la Fortune: Eléments d'une typologie = L'Emblème à la Renaissance: Actes de la tournée d'étude du 10 Mai 1980*, ed. Yves GIRAUD, Paris, 1982, 79–125.

34 KIRCHNER, *i. m.*, 1970, 101–161.

35 KIEFER, *i. m.*, 1979, 1–27.

36 Gilles CORROZET, *Hecatongraphie*, Paris, 1542, MVii/b, Liii/b, FVii/b.

ris”) alapján – létrejön a Fortuna–Occasio–Tempus és a Fortuna–Vanitas–Mors gondolatok összekapcsolódása.³⁷ Fortuna ezenkívül kapcsolatba került a végzet, a szükség, a történelem és a színpad motívumokkal is. A Virtus – elsősorban Petrarca által közvetített – sztoikus koncepciója az Occasio szeszélyeivel szembeni védelemként³⁸ a humanistáknál nem egységes: kapcsolatuk túlnyomórészt ellenséges, emellett azonban lehet békés, s alkalomszerűen kiegészül a providencia-gondolattal.³⁹

A 15–16. században készült irodalmi és képzőművészeti alkotásokra a metaforákkal telített, szimbolizáló Fortuna-képzet gyakorolta a legnagyobb hatást. Poseidippos Kairos-epigrammája például a reneszánsz idején tíznél több latin és nemzeti nyelvű imitációs változatot inspirált.⁴⁰ A Fortuna-téma gazdagsága a képzőművészetben vetekszik az irodalmiéval, a közvetlen kapcsolatok keresése azonban csak ritkán vezet kézzelfogható eredményre. Így például még az Ausonius – gyakran Poseidippos epigrammájával együtt hagyományozódó – Occasio-epigrammájának inspirációja nyomán készült, Andrea Mantegna nevéhez vagy iskolájához kapcsolt mantovai Fortuna-freskón (Palazzo Ducale, 1500 körül) sem a vers által rögzített kép, hanem annak egy átértelmezett változata jelenik meg.⁴¹ Ausonius epigrammája megihlette a képzőművészet legkülönfélébb területeit, s az epigramma nyomán készített ábrázolásokat több 16. századi nyomdász is jelvényéül választotta.⁴²

Mindez részben már magyarázza azt is, hogy a Fortuna-ábrázolások miért váltak különösen kedveltté az emblematikában. Az antikvitás által formált Fortuna-alak először a 15. századi itáliai imprézákön jelent meg, majd gyakori szereplő a 16. századi, 17. század eleji embléma- és imprézakönyvekben (pl. Alciato, Zsámboky, Hadrianus Junius, Geoffrey Whitney, Ruscelli, Capaccio, Haechtenus, Typotius, David, Rollenhagen, Friedrich, Zetter, Oraeus⁴³), valamint a tudós ikonológiai és mitográfiai compendiumokban (pl. Ripa, Cartari,

37 Marcus Tullius CICERO, *Opera omnia*, Lugduni, 1588, Tom. I, 93; E. Michael SCHILLING, *Imagines Mundi: Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik*, Frankfurt/M, 1979, 124–128; KIRCHNER, i. m., 1970, 25–54; Rudolf WITTKOWER, *Chance, Time and Virtue*, Journal of the Warburg Institute, 1 (1937–1938), 313–321; ERASMUS, i. m., 1617, 442.

38 DOREN, i. m., 1922–1923, 71–144; K. HEITMANN, *Fortuna und Virtus: Eine Studie zur Petrarcas Lebensweisheit*, Köln–Graz, 1958 (Studi Italiani, I).

39 WITTKOWER, i. m., 1937–1938, 316–317.

40 James HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca/N. Y., 1935, 126, 184, 308; MASSING, i. m., 1995, 71–75; Irving P. ROTHBERG, *Covarrubias, Gracian, and the Greek Anthology*, Studies in Philology, 53 (1956), 540–552; MASSING, i. m., 1987, 214–219.

41 Mantova, Musco, No. 17.

42 G. SELLO, *Die Glücksgöttin auf Buchdruckerzeichen des XVI. Jahrhunderts*, Zeitschrift für bildende Kunst, 12 (1877), 115–118.

43 Andreas ALCIATUS, *Emblematum liber*, Paris, 1542, Nr. XVI, 48–49; ZSÁMBOKY János (Joannes Sambucus), *Emblemata*, Antverpiae, 1566, 200; JUNIUS, i. m., 1569, Emblema XXVI, 32, 102–103; Geoffrey WHITNEY, *A Choice of Emblems and other Devises*, Leyden, 1586, 181; Jeronimo RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Venetia, 1584, 86–89; Giulio Cesare CAPACCIO, *Delle imprese*, Napoli, 1592, 16v–17r, 19r–v; Laurentius HAECHTENUS, *Mikrokozmosz – Parvus mundus*, Antwerpen, 1579, Nr. 21, Fij; Jacobus TYPOTIUS, *Symbola Divina et Humana*, I–III, Pragae, 1600–1603, II, 146–148, 196–197, 200, III, 37, 97, 99–100; Uő., *De Fortuna libri duo*, Francofordiae, 1595; Jan DAVID, *Typus Occasionis*, Antwerpen, 1603; Uő., *Duodecim specula*, Antverpiae, 1610; Uő., *Occasio arrepta, neglecta*, Antverpiae, 1605; Gabriel ROLLENHAGEN, *Nucleus Emblematum*, Arnheim, 1611, 6; Andreas FRIEDRICH, *Emblemata nova, das ist Neue Bilderbuch*, Frankfurt, 1617, 124–125; Jacob de ZETTER, *Kosmographia iconica Moralis*, Frankfurt, 1614; Henricus ORAEUS, *Aeroplastes Theo-Sophicus*, Francofurti, 1620, Nr. 47, Nr. 53; vö. August BUCK,

Conti⁴⁴). A csaknem minden irodalmi és képzőművészeti műfajra kiterjedő reneszánsz Fortuna-recepció az antik attribútumok és a Fortunával rokon alakok további kontaminálódását hozta létre. Az Occasio-, Victoria-, Nemesis-, Tempus-, Venus-, Tyche-, Fors-, Nortia-ábrázolások egyes jellegzetességei sorra megjelentek a Fortuna-képzetkörben, s az Occasio a Fortuna szinonimájává vált. Ebben az értelemben tűnik fel például La Perrière-nél, Bocchinál, Valerianónál és Typotiusnál.⁴⁵ Ezzel párhuzamosan jelentősen megszorodott a Fortuna-attribútumok száma. Az 1450–1600 közötti időszak világi képzőművészeti alkotásait áttekintve Guy de Tervarent például összesen 38 különböző attribútumot különített el, melyek egy része a Fortuna-alak további kapcsolódására (pl. idő, halál) utal.⁴⁶

A reneszánsz a Fortuna-típusok páratlan meggazdagodását is eredményezte. A Fortuna-emblematika egyik modern tipológiája szerint az önmagában ábrázolt Fortunának összesen tizenhárom, a mellékalakokkal együtt ábrázoltak pedig hét fő típusa van.⁴⁷ Fortuna a 17. századi emblémakompendiumokban is az egyik leggazdagabb típusképző motívum. Franciscus Pomey jezsuita *Pantheum Mythicum* (1. kiadás: Lugduni, 1659) című, irodalomelméleti tankönyvek függelékeként is kiadott művében például összesen húsz különböző Fortuna-típus szerepel, melyek mindegyikéhez kidolgozott ábrázolás tartozott.⁴⁸

A Fortuna-képzet megjelent a 15–17. századi irodalom csaknem minden műfajában. A korabeli angol szépirodalom emblémaközpontú vizsgálata szerint például Dryden, Mulcaster, Harvey, Spenser, Bacon, Greene, Marlowe, Shakespeare, Southwell és Burton egyaránt felhasználta a részben emblematikus közvetítéssel megismert Fortuna–Occasio-motívumot. Az a megfigyelés, hogy ezeknél a szerzőknél az irodalmi megfogalmazást az emblematikus konvenció is befolyásolta, nem közvetlen átvételt jelent, hanem a művek koncepciójába beépített, átformált és újra beágyazott feldolgozást.⁴⁹ Így például Francis

Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance, Berlin, 1976, 223–224; Henry GREEN, *Shakespeare and the Emblem-writers*, London, 1870, 258–265.

44 Cesare RIPA, *Iconologia*, Romae, 1603, 169–171, 366 (e kiadás magyar fordítása SAJÓ Tamástól: Bp., Balassi Kiadó, 1997, 214–217, 438–439); Vincenzo CARTARI, *Le Imagini de gli Dei de gli Antichi*, Venetia, 1609, 336–359; Uő., *Imagini delli Dei de gl' Antichi*, Venetia, 1674 (1. kiadás: Venetia, 1556); CONTI, i. m., 1581, 338–344.

45 Guillaume de LA PERRIERE, *Le Theatre des Bons Engins*, Paris, 1539, Nr. 20, Nr. 29, Uő., *La Morosophie*, Lyon, 1553, Nr. 68, Nr. 91; Achille BOCCHI, *Symbolarum questionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, 1555, I, Nr. 23, III, Nr. 67, 71; Joannes Pierius VALERIANUS, *Hieroglyphica*, Basiliae, 1556, 288/a–290/a; Uő., *Hieroglyphica*, Francofurti, 1614, 132, 336, 488–489, 573–574, 702; TYPOTIUS, i. m., 1601–1603, II, 146–148, 196–197, 200, III, 37, 97, 99–100.

46 Guy de Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'art Profane 1450–1600: Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1958, 9–14, 27–28, 36–38, 40–41, 51–53, 89, 101, 115–119, 123–126, 143–147, 199, 203, 260–261, 265–268, 271–278, 282–283, 293–295, 307, 321, 325–326, 329–330, 358–361, 367–368, 373–375, 379, 393–395, 400–401, 406–410. L. még például: Adam BARTSCH, *Le peintre graveur*, Vienne, 1803–1821 (21 vols.), VIII, 169–170, 396, 536, IX, 50, XIII, 415–416, XIV, 287, XV, 307.

47 GALACTÉROS DE BOISSIER, i. m., 1982, 79–125.

48 Franciscus POMEY, *Pantheum Mythicum*, ed. quinta, Ultrajecti, 1697, 141–159: Fortuna Aurea, Bona, Mala, Barbata, Brevis seu Parva, Coeca, Conservatrix, Equestris, Fors, Mascula, Muliebris, Mammosa, Obsequens, Primigenia, Privata vel Propria, Praenestiva, Redux, Stat, Virgo, Viscata seu Viscosa.

49 Gayle Edward WILSON, *Dryden and the Emblem of Fortuna–Occasio*, *Papers on Language and Literature*, 11(1975), 199–203; William SHAKESPEARE, *The Life of Timon of Athens*, Cambridge, 1957, 4–7; John MANNING, Alastair FOWLER, *The Iconography of Spenser's Occasion*, *Journal of the Warburg and*

Bacon *Of Fortune* című esszéjének egyik fő gondolata, a „faber quisque fortunae suae” antik eredetű adagium, amely a reneszánsz emblematikának is közkedvelt témája. Nem lehetetlen, hogy Bacon ismerte Guillaume de la Perrière *La Morosophie* című művének a fenti mottót felhasználó és ábrázoló emblémáját.⁵⁰

Az irodalmi Fortuna-szövegek keletkezését az is befolyásolta, hogy az allegorikus alakok bemutatása verses dialógusban kedvelt költői gyakorlat volt a 16–17. században. Az elbeszélő költészetben gyakran előfordult, hogy a költő átalakítja és mintegy funkcionálizálja Fortuna alakját: az attribútumok sajátos kombinációjával összetett képet, új karaktert alkot, amit aztán kapcsolatba hoz az elbeszélés szereplőivel.⁵¹

A verses Fortuna-szövegek egy része magán hordozta a traktátusirodalom külsőségeit. Philippus Beroaldus major *Carmen de Fortuná*jának soraihoz például rövid magyarázó jegyzetek készültek. Hans Sachs közmondásokat és fabulákat feldolgozó Fortuna-versei közel egy időben keletkeztek az itáliai, a francia és a belga neolatin költők hasonló tematikájú szövegeivel.⁵² A Ranutius Gherus (Janus Gruterus) által szerkesztett antológiasorozat, melyet Eckhardt Sándor szerint Rimay is ismerhetett, több szerző Fortuna-verseit tartalmazza. Az itáliai költők közül nyolc (Alciato, Angerianus, Joannes Franciscus Apostolicus, Bocchi, Laelius Capilupus, Joannes Casa, Petrus Crinitus, Gyraldus), a franciák közül három (Corderius Lepidus, La Perrière, Claude Rousselet), a belgák közül kettő (Hannardus Gomerius Mosaeus, Antonius Meyerus) szerepel egy vagy több Fortuna-verssel.⁵³

Az említett szerzők közül Claude Rousselet három Fortuna-versét emeljük ki, mivel ezek különböző típusokat képviselnek. Az *Erotematicon in Fortunam pictam* című hosszabb dialógus, a *De Fortuna* két disztichonból álló epigramma, az *In Sebastiani Gryphi symbolum ad Fortunam* pedig emblematikus nyomdászjelvény (mottó: Virtute Duce, Comite Fortuna) epigrammatikus explicatiója. Rousselet költőtársaihoz hasonlóan különösen kedvelte a szimbolikus, képleíró epigrammát: 1537-ben megjelent kötetében összesen tizenhat *De picta...*, *In imaginem...*, *In picturam...* című vers szerepel.⁵⁴

Euricius Cordus *Opera poeticá*jában két ekphrastikus Fortuna-epigramma található. Joannes Secundus (Johann Everts) Marullus és Angerianus verseivel együtt megjelent epigrammái közül a *De fortuna an sit coeca* című dialogizáló epigramma, az *In fortunam*

Courtauld Institutes, 39(1976), 263–266; vö. Marjorie DONKER, George M. MULDROW, *Dictionary of Literary-rhetorical Connections of the English Renaissance*, Westport–London, 1892, 82–89, 91–97, 238–241; KIEFER, i. m., 1979, 1–27.

50 Francis BACON, *Sermones Fideles, accedunt Faber Fortunae*, Amstelodami, 1662, *De Fortuna*: 183–185, *Faber Fortunae*: 310–346; LA PERRIERE, i. m., 1553, Nr. 78.

51 MANNING–FOWLER, i. m., 1976, 263–266.

52 Philippus BEROALDUS major, *Orationes et Opuscula*, Basiliae, 1517, Fol. LXX–LXXIII; Hans SACHS, *Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs*, III, hrsg. Edmund GOETZE und Carl DRESCHER, Halle/S., 1900, 57–59.

53 RÖM 183–184, L. még: BALASSI Bálint *Összes művei*, összeáll. ECKHARDT Sándor, I, Bp., 1951, 191–192; *Delitiae CC. Italarum Poetarum, huius superiorisque aevi illustrium*, collectore Ranutio GHERO, (Francofurti), 1608, 27, 41–42, 51, 137, 240–241, 447, 608–610, 694, 830–831, 1214; *Delitiae C. Poetarum Gallorum, huius superiorisque aevi illustrium*, collectore Ranutio GHERO, Pars I–III, (Francofurti), 1609, Pars II, 411, Pars III, 177–180, 259; *Delitiae C. Poetarum Belgicorum huius superiorisque aevi illustrium*, collectore Ranutio GHERO, Pars I–III, Francofurti, 1614, Pars II, 442, Pars III, 559.

54 *Delitiae... Gallorum*, i. m., 1609, Pars III, 259; Claude ROUSSELET, *Claudii Roseletti... Epigrammata*, Lugduni, 1537, 54–55, 68, 110, 12–13, 18–19, 25, 27, 32, 57–58, 61, 76–77, 87, 126.

modicam pedig egyetlen, görögből fordított disztichonból áll.⁵⁵ Az itáliai költők Gherus-féle antológiájában Alciato és Bocchi emblémaepigrammái az irodalmi emblematika, Gyraldus Kairos-átköltése pedig a traktátusirodalom szoros kapcsolatát jelzi a neolatin költészettel.

A 16. századi neolatin költészet hagyományait folytató 17. század eleji jezsuita epigrammatikusok közül Bernhard Bauhuis két Fortuna-verse, az *In Fortunam* és a *De Fortuna constantia* érdemel említést. Mindkettő antik irodalmi elemekből építkező ekphrastikus költemény. A *De Fortuna constantia* a „constans in levitate sua est” Ovidius-részlet felhasználásával készült, ami jelzi a római retorika „locus de varietate fortunae”-hagyományának (Boethius) ismeretét. Ugyanitt szerepel a „Saepe facit pictor, saepe poeta facit” sor, ami mutatja, hogy a szerző egyaránt ismerte a Fortuna-ábrázolások irodalmi és képzőművészeti formáit, s ezeknek egyenrangú szerepet tulajdonított.⁵⁶ A neolatin Fortuna-irodalomban Alciato, Gyraldus és Hadrianus Junius antik típusokat átköltő epigrammái és az antik példaktól látszólag önállósuló, valójában azok ösztönzésére készült ekphrastikus költemények (pl. Angerianus: *De seipso, et Fortuna dialogus*) együtt éltek a protoemblematikával és az emblematikával. Ezért mindezeket a szövegeket együtt érdemes vizsgálni.

Az újrafogalmazott antik Fortuna–Occasio alak popularizálásához jelentősen hozzájárultak az alkalmazott grafika műfajai is. Ide tartozik például az a fametszetű Fortuna-ábrázolás, amely egy *Alchimia* című német nyelvű kötet utolsó oldalán látható. A női alak stilizált tájban, levágott lábfejjel gömbön áll, vállán kiterjesztett szárnyak, szemén kötés. Ez a Fortuna sine pede típus a Hadrianus Juniusnál megjelenő antik Fortuna Dea Smyrna egyik lehetséges előképe.⁵⁷ John Barclay és Francis Bacon 17. században Leidenben és Amszterdamban megjelent műveinek – később részletesen bemutatandó – rézmetszetű díszcímlapján a Fortuna mala típusba tartozó Fortuna–Occasio ábrázolások láthatók.⁵⁸ Közös jellegzetességük, hogy Fortunát mint történelemformáló erőt jelenítik meg. Ez az a típus, melynek hatóköre a 16–17. század fordulóján csaknem egybeesik az udvari körökkel és az udvariság gondolatával, s amely közel áll Rimay Fortuna-felfogásához.⁵⁹

55 Euricius CORDUS, *Opera poetica Euricii Cordi*, Francofurti, 1564, *Ad Fortunam*: Liber I, 111/b, *Ad Fortunam pro Tantalos*: Liber XII, 259/b; Michael Tarch. MARULLUS, Hieron. ANGERIANUS, et Joan. SECUNDUS, *Poetae elegantissimi. Nunc primum in Germania excusi*, Spira, 1595, 372, 377. L. még: Joannes SECUNDUS, *Opera*, Facsimile of the edition Utrecht 1541, Nieuwkoop, 1969, K1/b–K2/a.

56 Bernhard BAUHUIS, *Epigrammatum libri V*, ed. 2. auctior, Antverpiae, 1620, Liber III, 57, 61 (1. kiadás: Coloniae, 1615); Publius OVIDIUS Naso, *P. Ovidii Nasonis de Tristibus*, Lib. V, Ex postrema Jacobi MICYLLI recognitione, et recensione nova Gregorii BERSMANI, cum eiusdem notationibus, Lipsiae, 1589, Liber V, Elegia IX, 18; Anicius Manlius Severinus BOETHIUS, *De consolatione philosophiae*, Lib. V, Ex vetustissimis libris a Theod. PULMANNO Craneburgio emendati, Antverpiae, 1580. „Servavit circa te proprium potius in ipsa sui mutabilitate constantiam.” Liber II, Prosa I, 31. L. még: BOETHIUS, *i. m.*, 1970, II, 1, 2, 26–31.

57 Peter KERTZENMACHER, *Alchimia*, Strassburg, 1539; JUNIUS, *i. m.*, 1569, Emblema XXVI, 32, 102–103.

58 John BARCLAY, *Euphormionis Lusinini sive Joannis Barclaii Satyricon Partes Quinque cum clavi, accessit Conspiratio Anglicana*, Amsterodami, 1629; Francis BACON, *Franc. Baconi de Verulamio Historia Regni Henrici Septimi Angliae Regis. Opus vere politicum*, Amstelodami, 1662 (korábbi kiadások: Lug. Batavor., 1642 – díszcímlappal, London, 1629 – díszcímlap nélkül).

59 Vö. ÁCS Pál, *Rimay János udvari embere*, ItK, 86(1982), 626–631; Joseph SELLENITSCH, *Fortuna Austriaca*, Graecii, 1687.

A Fortuna-téma összetett formában és erőteljesen jelentkezett a régi magyar irodalomban. A szövegek és a képek számbavétele már több mint száz éve tart, s az emblematikus kompozíciók háttérének feltárása is elkezdődött.⁶⁰ Klaniczay Tibor doktori disszertációjában (1947) röviden áttekintette az antik és a humanista Fortuna-szövegek egyes elemeit. Megállapította, hogy Balassi után egyre több a Fortuna-leírás, s különösen gyakori a „golyóbison álló vak Fortuna”. Jelezte azt is, hogy „a leírások szoros összefüggésben vannak a Fortunát ábrázoló rajzokkal, emblémákkal”.⁶¹ Az antik és a humanista irodalmi mintákra visszautaló alkotások forrásvidékének részletes feldolgozását azonban Klaniczay nem végezte el. Ez elmaradt Kovács József Lászlónak a régi magyar irodalom Fortuna-képét számbavevő tanulmányában is.⁶²

Ennek a „tartózkodásnak” a kutatástörténeti tényezőkön kívül egyéb okai is vannak. Az antik eredetű humanista irodalmi toposzok – mint amelyekből a magyar Fortuna-irodalom legnagyobb része áll – hagyományozódásakor a 17. században már nagyon nehéz meghatározni az átvétel folyamatát. Egy-egy szöveg háttérének feltérképezésekor a kutatás a számba vehető lehetőségek összegyűjtése után rendszerint újabb választások és kérdések elé kerül. Így például a némi valószínűséggel Illésházy Istvánnak tulajdonított *Ferendum et sperandum* (1604) című, sztoikus hangvételű versben a Fortuna vitrea típus tűnik fel. A „*Ferendum et sperandum*” kifejezés emblémamottóként szerepel például Saavedra Fajardónál (1640), a „*Fortuna vitrea est cum splendet frangitur*” kifejezés pedig Catsnál (1627). Illésházy tehát mindkét mondást más, közelebből nem meghatározható forrásból merítette.⁶³ Kérdés, hogy ez irodalmi vagy képzőművészeti forrás volt-e. A „*Ferendum et sperandum*” lehetséges forrásaként a kritikai kiadás Bornemisza, Bocatius és Rimay műveire utalt.⁶⁴ Jacopo Ligozzi *Fortuna vitrea*-festményét és az ehhez hasonló témájú képeket Illésházy valószínűleg nem ismerte. Tanulmányaiból jól ismerhette viszont a 17. század elejére irodalmi toposzá vált mondásokat – akár mint Empedoklés mondását, akár mint a Macrinus imperátorok jelmondatát – és a különböző szentenciagyűjteményeket. Azt sem szabad kizárni, hogy forgatta a Minoes (Mignault)-féle kommentált Alciato-kiadást (1. kiadás: Antverpiae, 1574), s ebből, azaz emblematikus közegből merítette a kifejezést.⁶⁵

Hasonlóképpen nehéz dönteni az emblematikus összefüggésben álló képi ábrázolásoknál. A Wathay-énekeskönyv „*Fronte capillata post haec est occasio calva*” mottóval

60 Például: MAJLÁTH Béla, *A sorsvető könyvek és egy ismeretlen XVI. századi magyar Fortuna*, MKSz, 12(1887), 1–46; TURÓCZI-TROSTLER József, *Ének a barátságról: Egy fejezet az európai allegorizmus történetéből*, Bp., 1937; LENGYEL Dénes, *A szerencse a régi magyar költészetben*, Műhely, 1938, II, 70–77, 87–91.

61 KLANICZAY Tibor, *A fátnak és szerencse Zrínyi műveiben*, Bp., 1947, 9–19.

62 KOVÁCS József László, *i. m.*, 1982, 637–644.

63 *A tizenöt éves háború, Bocskai és Báthori Gábor korának költészete*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, KLANICZAY Tibor, NAGY Lajos, STOLL Béla, Bp., 1959 (RMKT XVII/1), 80. sz., 354–356, 611–614; Diego de SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un Principe politico Christiano*, Monachii, 1640, Nr. 34; Jacob CATS, *Proteus*, Rotterdam, 1627, 19, 2. Vö. még ÁCS Pál, *Rimay – mint Bolygó János*, ItK, 82(1978), 1–15.

64 RMKT XVII/1, 613.

65 Jacopo LIGOZZI, *La Fortune*, Firenze, Uffizi, Nr. 8023; ALCIATUS ... *cum commentariis Minois*, i. m., 1621, „Vergilii 5. Aeneid.”, 191a. Vö. KOVÁCS József László, *i. m.*, 1982, 642, 13. j.

ellátott, kezében borotvát tartó Fortuna–Occasiója például a bal és a jobb oldal felcserélésével nagyon közel áll a Principio Fabrizio *Delle allusioni, imprese et emblemi* című művében „Ars Fortunae comes” mottóval megjelent embléma Fortuna-alakjához. Egy 1589-ben Nicolaus Bassaeus frankfurti nyomdájában kiadott szentenciagyűjtemény végén, nyomdászjelvényként ugyanolyan Fortuna–Occasio ábrázolás látható, mint a Wathay-énekeskönyvben, ugyancsak a jobb és a bal oldal felcserélésével. Itt a mottó is azonos: a „Fronte capillata est post haec occasio calva” Cato-disztichon, amely a forrás megnevezése nélkül a kötetben latinul és németül is olvasható:

Fronte capillata, post est occasio calva.

Kompt dir ein Glück so nimb es an

Sonst es gar bald weg wandern kan.⁶⁶

Nagy valószínűség szerint ez utóbbi lehetett a forrás, az azonban kétséges, hogy a nyomdászjelvény készítője és az énekeskönyv ábrázolásainak alkotója ismerte volna a szentencia Catóig visszanyúló eredetét. Azt is csak valószínűsíteni lehet, hogy a *Fortuna* című, magyar nyelvű sorsvető könyv elején megjelentetett, fametszetes Fortuna-ábrázolásnak az a részleteiben is hasonló, „Fortuna” felíratú fametszet volt az előképe, amely a *Catonis disticha Moralia cum scholijs Erasmi Roterodami* címmel 1533-ban kiadott kötet címlapján látható.⁶⁷

A Fortuna-gondolat jelen van Rimay életművének szinte minden rétegében. Mivel különböző költeményeiben és prózai írásaiban nem egyszerűen a *Hitető szerencsében* összegzett gondolatokat variálja, hanem feltűnnek a szerencsével, annak természetével kapcsolatos további megállapítások is, érdemes Fortuna-felfogását az egész életmű alapján összegezni.

Rimay szemléletének alapja a jó és a gonosz szerencse kettőssége, megkülönböztetése és szembeállítás. A Rimay által összeállított és kinyomtatásra szánt, Klaniczay Tibor által rekonstruált verseskötetben a második rész első verse előtt álló argumentum kifejti, hogy az emberi élet vidám és gyönyörködtető dolgai a jó, a szomorúságok viszont a gonosz szerencsétől származnak.⁶⁸ Talán nem tévedünk, amikor azt állítjuk, hogy a jó és a gonosz szerencse párhuzamba állítása az örömmel és a szomorúsággal Petrarca *De remedijs utriusque Fortunae*jének ismeretére utal. Petrarcánál ez a gondolat már az első könyv 1. dialógusában megtalálható.⁶⁹ Rimay megállapítása korántsem jelenti a kétféle szerencse egyenrangú elismerését. A sztoikus Rimay a Fortuna mala képviselője; szerinte még a Fortuna bona sem jó, hiszen akit a szerencse kedvel, azt a többiek irigylik:

66 RMKT XVII/1, képmelléklet a Wathay-énekeskönyvből: 44a; Principio FABRIZIO, *Delle allusioni, imprese et emblemi*, Rome, 1588, 179; *Proverbiales – Sententiae*, Francofurti, 1589, K7/a

67 *Fortuna*, (Kolozsvár, 1599–1600), RMNy 916. sz.; MAJLATH, *i. m.*, 1887, 1–46; CATONIS *Disticha Moralia cum scholijs Erasmi Roterodami*, Coloniae, 1533, címlap. Az ilyen típusú szövegek kezelésének nehézségeit már SZERDAHELY György is felismerte, aki a *Silva Parnassi Pannonii* (Vindobonae, 1788, 181–183) című kötetében megjelent, *De Fortuna* című tízsoros költeményét antik előképekre és szövegforrásokra utaló jegyzetekkel látta el. Vö. még Johann Gottfried HERDER, *Nemesis: Ein lehrendes Sinnbild* = Uö., *Zerstreute Blätter*, Zweite Sammlung, Gotha, 1796, 221–284.

68 KLANICZAY, *i. m.*, 1957, 293–296; RÖM 33. sz., 77–78.

69 PETRARCA, *i. m.*, 1595, Liber I, Dial. I.

Irégségnek helye
 Hogy rajtam már nem lehet,
 Kit az jó szerencse
 És kincs magán viselhet⁷⁰

Szembetűnő az is, hogy Rimaynál teljesen hiányzik a jezsuiták (pl. Jan David) által kidolgozott és kedvelt, 17. század eleji bona Fortuna, bona Occasio elképzelés.⁷¹

Rimay Fortuna mala-alakja különféle, a 17. század elején közismert külső és belső attribútumokat hordoz. Ezek közül leggyakrabban a már említett antik „locus de varietate fortunae” tűnik fel. Az inconstabilitas jól ismert mobilis, varia, levis hármasa Rimaynál a „Szerencsénk mint forog”,⁷² a „...nincs helyben állásod”,⁷³ a „Forgandó szerencse...”⁷⁴ kifejezésekben és az állandó jó hiányának⁷⁵ említésében ölt testet. Rimay megszemélyesített Fortuna–Occasiójáról a „...kit te szülsz...”⁷⁶ kitételből csak közvetve tűnik ki, hogy női alak. Ez a szerencse a 16. századi Fortuna–Occasio sajátosságait hordozza: fél lábbal golyóbison áll, vállain szárnyak, homlokán haj, a fej a homlokától hátrafelé kopasz, az egyik kezét előre, a másikat hátra nyújtja. Arca sápadt, karjai gyengék, szeme vak, kezében ajándék, s alakjához kötődik valamilyen – Rimay által homályban hagyott – formában a forgó kerék és a zászló. Ez a Fortuna–Occasio – a Nemesistől való megkülönböztetésként – zabla nélküli feket tart, ami mutatja a Fortuna–Occasio és a Nemesis alakok 16. századi együttes jelentkezésének és részleges összeolvadásának az ismeretét.

A külső attribútumok belső vonásokkal és további tulajdonságokkal egészülnek ki. A szerencse hitető, csalárd, kétséges, álnok, vakmerő,⁷⁷ ezenkívül erős⁷⁸ és gazdag.⁷⁹ A gazdag és nagy szerencse⁸⁰ bemutatására Petrarca külön dialógust készített.⁸¹ A szövegösszefüggések hasonlósága arra utal, hogy ez Rimayt is ösztönözte. A látszólag gazdag szerencse azonban kiszámíthatatlan, mert

Nem mind jó, mit frissen
 Sokszor szerencse nyújt⁸²

Rimay felfogásában az ember kiszolgáltatott a szerencsének, mivel csak a Fortuna találhat rá, ő hiába keresi. Ezért írta a Balassi-epicédium első versében:

70 RÖM I/I. sz., 141–144. sor.

71 DAVID, *i. m.*, 1603; Uő., *i. m.*, 1610.

72 RÖM I/VII. sz., 2. sor.

73 RÖM 65. sz., 2. sor.

74 RÖM 65. sz., 10. sor.

75 RÖM 65. sz., 36. sor.

76 RÖM 65. sz., 23. sor.

77 RÖM 65. sz.

78 RÖM 2. sz., 34. l.

79 RÖM 61. sz., 108. sor.

80 RÖM 61. sz., 108, 129. sor.

81 PETRARCA, *i. m.*, 1595, Liber I, Dial. XVII, 58–59.

82 RÖM 61. sz., 133–134. sor.

... szerencse
Rá csak gyengén sem akad⁸³

A Fortunát lehetetlen befolyásolni, kegyét nem lehet kiérdemelni, mert nincs tekintettel az erényekre. Erre utal Rimay az id. Darholcz Kristófhöz intézett ajánlásban⁸⁴ és az epicédium hetedik versében:

Csakhogy az rossz szerencse
Nem fizet érdemre,
Oszt jót embertelenre⁸⁵

Ezek a sorok Horatius Maecenashoz intézett III, 29. ódájának gondolatát idézik:

Transmutat incertos honores,
Nunc mihi, nunc alij benigna⁸⁶

Rimaynál feltűnik a középkori uralkodó Fortuna-képzet is. Ez a Fortuna hatalmas, erős, kormányoz⁸⁷ és rendelkezik.⁸⁸ Ezért is tanácsos, ha az ember törekszik felismerésére:

Nagy szerencséjéből
Soknak kis jó sem jut⁸⁹

Rimay szerint erre Balassi Bálint sem volt képes, amint az kitűnik a Balassi-versek tervezett kiadásához készített előszóból: „...szerencsédben való hosszabbodásodat nehezen tudtad mind ismerni s mind becsülni...”.⁹⁰ Ez egyben utalás Fortuna hatalmára a háborúban.

Rimay pesszimista Fortuna-szemléletéből fakad, hogy szerinte az embernek tudatosan szembe kell szállnia a szerencséével. A Fortunával vívott harc antik toposzának megfelelően állítja, hogy nem szabad korlátlan uralmat engedni neki, s felül kell emelkedni csapásain.⁹¹ Ezt elősegíthetik az erények: egyrészt a törekvés a mediocritasra,

Rossz szerencséjében ez jobbot vár s reméni,
Jó szerencséjében alázatosson él,⁹²

83 RÖM I/A. sz., 52–53. sor.

84 RÖM 2. sz., 33, 36. l.

85 RÖM I/VII. sz., 31–33. sor.

86 Quintus HORATIUS Flaccus, *Carmina ... ex fide atque auctoritate veterum codicum manu scriptorum emendatus*, Lugduni, 1566, 104.

87 RÖM 2. sz., 34, 37. l.

88 RÖM 12. sz., 7. sor. – PIRNÁT Antal, *Rimay Epicédiumának latin kíséző szövegei*, ItK, 70(1966), 197–208; RITOÓKNÉ SZALAY Ágnes, *Rimaiana*, ItK, 86(1982), 660–667.

89 RÖM 61. sz., 129–130. sor.

90 RÖM 3. sz., 43. l.

91 RÖM 2. sz., 36. l.

92 RÖM 62. sz., 16–17. sor.

másrészt az elkülönülés a rossz udvari társaságtól, amire a *Sibi canit et musis* verscím és ugyanebben a versben a szerencse négyszeres szerepeltetése utal.⁹³

A Fortunával kapcsolatos helyes magatartás Rimay szerint többféle lehet. Egyszerűen vissza lehet utasítani:

... nem kell ajánlásod⁹⁴

Megfelelőbb azonban a tartózkodó viselkedés:

Ne fuss szerencsének
Híres vásárára⁹⁵

Széles szerencsére
Te se törekedjél⁹⁶

További lehetőség követni a Rimay által latinul idézett „intésecské”-t:

Si fortuna sonat caveto tolli:
Eadem si tonat caveto mergi.⁹⁷

Ezt a forrása szerint eddig nem azonosított két sort Rimay nagy valószínűséggel a Balassi-előszóban felsorolt szerzők között első helyen álló Ausoniustól merítette. Erre utal, hogy a két sor Ausoniusnál is szentenciaként tűnik fel. Ausonius-tanulmányában Borzsák István említést tett a görög epigrammaköltészet „ausoniusi variációi”-ról. Ezek egyik sorozata az Ausonius-életművet kiadó Scaligertől a *Septem Sapientium sententiae, septenis versibus ab eodem Ausonio explicatae* megjelölést kapta. A sorozat harmadik verse a *Periander Corintheus* címet viseli. Periandertől 18 egymondatos gnóma ismert, s a fenti két sor Periander egyik gnómája, amit Ausonius a vers végéhez illesztett.⁹⁸ Rimaynál Ausonius szövegéhez képest csupán egy szónyi eltérés van: a „iuvat” helyett a „sonat” igét használta.

Rimay egyik önvallomás értékű sora szerint tanácsos félni a szerencsétől:

93 RÖM 61. sz., 105–110, 121–122, 129–130, 133–136. sor. – A „sibi canit et musis” kifejezés kapcsán Eckhardt felhívta a figyelmet Balassi 24. énekére (RÖM 212). A kifejezést Balassi ugyancsak verscímként alkalmazta: *Sibi canit et musis: az hét planétákhoz hasonlítja Júliát* (BALASSI Összes művei, i. m., 1951, I, 61. sz.). Az antik toposz egyik változata (*Sibi canit et orbi*) Camerariusnál emblemmotívóként tűnik fel (Joachim CAMERARIUS, *Symbola et Emblemata*, Centuria III, Nürnberg, 1596, 23). Rimay a kifejezést antik keletkezőstörténetével együtt Erasmus (ERASMUS, i. m., 1617, 603) közvetítésével éppúgy megismerhette, mint az Erasmus által forrásként használt szerzők munkáiból (pl. CICERO *Brutusa*, latinul és magyarul, ford. POSCH Árpád, Bp., 1903, Cap. 51, 187, 120–121).

94 RÖM 65. sz., 1. sor.

95 RÖM 61. sz., 105–106. sor.

96 RÖM 61. sz., 121–122. sor.

97 RÖM 33. sz., 78. l.

98 BORZSÁK, i. m., 1983, 241–247; AUSONIUS, i. m., 1588, 110–111.

Én is, ki sok jómban gyakran rettegtelek,
Zászlód árnyékában forogván féltetek⁹⁹

Fortuna hatásának ellenszerét, kiegyenlítőjét Rimay az okosság és isten segítségével látja. Az okosság képes átlátni a szerencsén,¹⁰⁰ az isteni kegyelem pedig mérsékelni tudja a hatását.¹⁰¹

A Fortuna-téma kapcsolatban áll Rimay költészetének más kedvelt motívumaival, így például az udvarisággal. Erre utal az a körülmény, hogy megszerkesztett verseskötetében a *Hitető szerencse* előtt (*Sibi canit et musis*) és után (*Laus mediocritatis*) egy-egy, az udvariság gondolkörében mozgó vers kapott helyett.¹⁰² Ez utóbbit elemezve Csipák Lajos kimutatta, hogy a 33 soros vers 28 sora antik előképekre vezethető vissza. Az átdolgozás jellegzetességeit összegezve rámutatott arra, hogy Rimay nem követte a minták sorrendjét, hanem Horatius két, hasonló tárgyú ódáját (II, 10. és II, 16.) összeolvasztotta. A nem Horatiustól származó öt sor (18–21, 30) Csipák szerint a horatiusi gondolat variálásával és kiegészítésével keletkezett.¹⁰³ Ebből az öt sorból négy szoros kapcsolatban áll Rimay Fortuna-felfogásával, ezért ezeket külön is megvizsgáltam.

Balassihoz hasonlóan (S jó gonosz szerencsét csendessen viseljek – *Szarándoknak vagy bujdosónak való ének*, 19. sor¹⁰⁴) Rimay is egyforma távolságtartással kezelte a jó és a rossz szerencsét (*Laus mediocritatis*, 16–17. sor). Ezt a magatartást a fenti két sort követő, forrása szerint eddig azonosítatlan négy sorban magyarázza, indokolja és megerősíti:

Alacsonra esvén hamarban is felkél.

Magasra ne hágjon, ki nem tud röpülni,
Mert mikor az tetőn akarna leülni,
Kezd ág romlásával halálban merülni.¹⁰⁵

A fenti sorokból a 18. feltűnően összecseng Petrarca *De remediis utriusque Fortunae libri duo* című munkájának egyik részletével. Az első könyv XVII. dialógusában, amikor Ratio és Gaudium a *De origine fortunata* témáról beszélget, Ratio idézi Horatius II, 10. ódájából a 9–12. sort, ami a *Laus mediocritatis* 7–9. sorában tűnik fel. Ezt követően Ratio megállapítja: „lamprimum ex alto graves lapsus, et magno rara quies in pelago est, nec in imo praecipitium metuas, nec naufragium in sicco”.¹⁰⁶ Talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a Rimay-vers 18. sora a „...nec in imo praecipitium metuas...” kifejezés szabad átültetése. Ezt a részletet a Petrarca művét közel száz évvel később szemelvényesen lefordító László Pál így tolmácsolta: „...az alsó helyen

99 RÖM 65. sz., 40–41. sor.

100 RÖM 65. sz., 31–32. sor.

101 RÖM 45. sz., 12. sor; 64/I. sz., 171–172. sor; 65. sz., 37–38. sor.

102 KLANICZAY, i. m., 1957, 293.

103 CSIPÁK Lajos, *Horatius hatása az ó- és újklasszikus iskola költőire*, Kolozsvár, 1912, 21–22.

104 BALASSI Összes művei, i. m., 1951, I, 74. sz., 117.

105 RÖM 62. sz., 18–21. sor.

106 PETRARCA, i. m., 1595, 58–59.

az eséstől te ne fély”.¹⁰⁷ A közvetlen Petrarca-ismeret a Rimay által tervezett Balassikiadás előszavának utalásán kívül a XVII. dialógus szövegösszefüggései is tanúsítják. Petrarca és Rimay egyaránt a horatiusi laus mediocritatis-gondolatra épített, mindketten Horatius gondolatait variálták és értelmezték, s Rimay a horatiusi gondolatsor magyarázataként építette be versébe a Petrarcától szabadon fordított sort.

A 19–21. sorban Florentius Schoonhovius *Emblemata, partim moralia partim etiam civilia* című összeállításának közvetlen vagy közvetett ismerete feltételezhető. A mű 12. számú, a vakmerő, veszélyes feltörekvést bemutató emblémájának picturáján egy fa tetejéről fejjel a föld felé zuhanó, kezében a letört ágat szorító ember látható. A mottó (Medio tutissimis ibis) Ovidius *Metamorphoses*-éből származik (Mors Phaetonis, II, 137), s összecseng a laus mediocritatis-gondolattal. A Rimay által szabadon átültetett kétsoros explicatio szorosan a képhez kötődik:

In medio fueram tutus; dum prendere summa
Nitor; in adversum culmine dejicior.¹⁰⁸

A mottó, a kép és az explicatio együtt valószínűsíti, hogy Rimay ismerte Schoonhovius emblémáját vagy annak változatát (1. kép).

A három különböző forrásból merített részlet egybekapcsolása mintegy kicsiben mutatja Rimay alkotómódszerének egyik fő sajátosságát, a kombinációs technikát, egyben figyelmeztet a körültekintő megközelítés szükségességére.



1. kép

107 Nagy emlékeztető Petrarcha Ferencznek *A jó, és gonosz Szerencsének Orvoslásáról* írott két könyvecskeje... Magyarra fordítottat Laszlo Pal ... által, Kassán, 1720, 33.

108 Florentius SCHOONHOVIUS, *Emblemata, partim moralia partim etiam civilia*, Goudae, 1618, Nr. 12.

Rimay Fortuna-képe tehát többszörösen összetett, döntően antik és humanista előképek alapján megformált szemléletet tükröz. A már említett Fortuna–Occasio–Nemesis kapcsolaton kívül áttételesen megjelenik benne az egyik legkedveltebb 16. századi változat, Tempus és Fortuna együttese is:

Elváltozott idők, háborgó esztendők különbségeket hoznak,
Kinek bűt, kárt, gondot, kinek viszont hasznot, szerencsés napot adnak.¹⁰⁹

Fortuna túlnyomórészt sztoikus, negatív szemlélete mellett alkalomszerűen feltűnnek a jó szerencsét közönséges értelemben használó nyelvi fordulatok is:

Asztalnál vitézek...
... sok jó szerencsét ők egymásnak kívánnak¹¹⁰

vagy

Jó szerencsés legyen
Hozzám jövedeled¹¹¹

Műfajtörténeti összefüggések

Rimay *Hitető szerencse*... kezdetű verse az irodalomtörténet eddigi felfogásában manierista emblémamagyarázat, melyben a magyarázat nagyobb teret foglal el a kelletnél.¹¹² Bán Imre szerint a „szerencse embléma... picturáját a költő az argumentumban leírja”, s „...az embléma magasabb, szimbolikus értelmet sugárzó-sugalló minőségi...” különbsége „...Rimay moralizálásában, mindent kimondó bőbeszédességében ... elvész”.¹¹³ Kovács József László úgy vélte, hogy a „terjengős vers tulajdonképpen a fortuna-szerencse és occasio-alkalom kettősségét illusztrálja”. Kovács „összeötvözött emblematiszta figurá”-ról írt, s megállapította, hogy a költemény nem felel meg „az európai emblematiszta ekkor használatos kritériumainak”, mert túlméretezett, nem subscriptio jellegű.¹¹⁴ Zemplényi Ferenc utalt arra, hogy feltehetően Rimay is forgatta a neolatin epigrammatikusokat, ugyanakkor megjegyezte, hogy az Eckhardt által közölt Alciato-embléma nem lehet a vers alapja. A költemény képes emblémamagyarázatként való meghatározását a Rimay-szövegkiadások sem vonták kétségbe, ugyanakkor megjegyezték, hogy ilyen képi ábrázolást nem sikerült találni.¹¹⁵ Mindezt jelzi, hogy a kutatás nem kételkedett a Rimay-versnek megfelelő,

109 RÖM 30. sz., 26–27. sor.

110 RÖM 30. sz., 19–20. sor.

111 RÖM 66. sz., 17–18. sor.

112 KOMLOVSZKI Tibor, *Egy manierista „Theatrum Europaeum” és szerzője*, ItK, 70(1966), 85–105, itt: 87.

113 BÁN Imre, *A magyar manierista irodalom = Uő., Eszmék és stílusok: Irodalmi tanulmányok*, Bp., 1976, 168–185, itt: 177, 180.

114 KOVÁCS József László, *i. m.*, 1982, 638–639.

115 ZEMPLÉNYI, *i. m.*, 1982, 607–608; RÖM 215–216; RIMAY Írásai, *i. m.*, 1992, 300.

egykorú kép meglétében. A költemény emblémaexplicatio (subscriptio) jellege azonban megkérdőjeleződött, s elmaradt Rímás és a neolatin epigrammatika kapcsolatának feltárása.

Közismert, hogy az antik epigrammaköltészet egyik fontos tematikus csoportját alkotják a képzőművészeti alkotásokra írt epigrammák, s hogy ezek az ún. imago- (kép-) epigrammák az egész epigrammaköltészetnek egyik legfontosabb ösztönzői.¹¹⁶ Az antik képepigramma fő forrásai a magyarázó felirat és a művészi szignatúra, fő részei a leírás (bemutató) és a kommentár (értelmezés). A képepigrammában a „kép” és a szöveg különböző viszonyban állhat egymással, s a szöveg nem minden esetben kötődik szorosan egy konkrét ábrázoláshoz. Gyakran előfordul, hogy a költő a megnevezett tárgynak csak egy részét vagy részleteit ábrázolja, illetőleg annál többet és mást is bemutat. Az ekphrasis alkalmazása révén az antik képepigramma több ponton érintkezik a mitológia, a történelem és az irodalom allegorikus szereplőjéhez kapcsolódó epigrammák típusaival.¹¹⁷

A szimbolikus, allegorikus műalkotásokra írt képepigramma egyik legismertebb példája Poseidippos többször említett epigrammája Lysippos Kairosára, melyben maga az ábrázolt alak válaszolja meg a néző kérdéseit az egyes attribútumok jelentésére vonatkozóan. Poseidippos költeménye az *Anthologia Graeca* más képepigrammaival együtt jelentős ösztönzést adott a latin szerzőknek. Ezek az átköltések – köztük mindenekelőtt Ausoniuséi – az eredetit többnyire csak kiindulásként használják, a konkrét műtárggyal való kapcsolat elhomályosul, s a képleírás helyett a retorikai szentenciák és az értelmező megjegyzések ügyes megfogalmazása lép előtérbe.¹¹⁸ Az első keresztény epigrammaszerzők kezén a műfaj tovább módosult: a bemutatott képek (leggyakrabban bibliai jelenetek) nem önmagukban álló műalkotások voltak, hanem önmagukon túlmutató jelek, amelyek alapul szolgáltak az elmélkedéshez és a tipológiai értelmezéshez.¹¹⁹

A képzőművészeti ábrázolásokat direkt vagy szimbolikus módon rögzítő reneszánsz-maniérista képleíró költészet több irányból közelíthető meg. Az alapvető nehézséget az okozza, hogy az epigrammával és az emblematikával érintkező irodalmi formák a 16–17. századi költői gyakorlatban többszörösen összefonódtak, s megfigyelhető az epigramma-fogalom tág értelmezése, expanziója, valamint az eltérő hatások és más műfajok integrációja.¹²⁰ A 15. századi itáliai neolatin költészetben például nincs határozott elképzelés az epigramma lényegéről, melynek humanista változata általában laza szerkezetű. Az epigramma értelme a carmannel bővült, a 16. század közepének költői néha a szonettel felcserélhető terminusként használták,¹²¹ s a kifejezés fokozatosan különféle poétikai kisformák gyűjtőkategóriájává vált.

116 Gisbert KRANZ, *Das Bildgedicht in Europa: Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Paderborn, 1973, 85–95.

117 Marion LAUSBERG, *Das Einzeldistichen: Studien zum antiken Epigramma*, München, 1982, 201, 245–286.

118 Franco MUNARI, *Ausonius und die griechischen Epigramme = Das Epigramm: Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, hrsg. Gerhard PFOHL, Darmstadt, 1969, 187–194.

119 LAUSBERG, i. m., 1982, 219.

120 Leicester BRADNER, *Das neulateinische Epigramm des fünfzehnten Jahrhunderts in Italien = Das Epigramm...*, hrsg. Gerhard PFOHL, i. m., 1969, 197–211; Jutta WEISZ, *Das deutsche Epigramm des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1979, 56–79.

121 Rosalie L. COLIE, *Small Forms: Multo is Parvo = Uő., The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*, ed. Barbara K. LEWALSKI, Berkeley–Los Angeles–London, 1973, 67–75.

Az epigramma poétikájára vonatkozó szórványos elméleti kezdeményezések (Franciscus Robortello, Thomas Sébillet, Antonio Minturno) után az első rendszeres s minden további epigrammaelméletnek alapul szolgáló leírást Julius Caesar Scaliger készítette.¹²² Scaliger antikvitásból kiinduló, a 16. századi gyakorlatot is figyelembe vevő kettős megközelítése szerint ha egy költő egy szobor vagy kép felirataként készített epigrammát könyvbe illeszt, az ábrázolás és a szöveg eredeti kapcsolata megfordul, s a szobor (kép) válik az epigramma inscriptiójává. Scaliger Ausonius Rufus rétor szobrára készített költeményét hozza példaként, ami egyben utal a Scaliger által felismert „ausoniusi variációk” előkép-szerepére.

Scaliger megkülönbözteti az epigramma simplex (poema breve) és az epigramma compositum formát. Míg az előbbi valaminek egyszerű bemutatására szolgál, az utóbbi hosszabb poéma is lehet, melynek fő jellemzője az argutia. Fontos megállapítása, hogy az epigramma a költészet minden genusát befogadja (recipit): a dialógust és a dramatikust ugyanúgy, mint az elbeszélőt és ezek ötvözetét. Scaliger felveti az epigramma genusainak többféle osztályozási lehetőségét, de végül kijelenti, hogy az epigramma genusainak száma azonos az előadott tárgyakéval. Külön kiemeli Girolamo Angerianót, aki az *Anthologia Graeca* hatására „fecit arguta multa epigrammata, sed parum argute”.¹²³

Már ennyiből is látható, hogy Rimay *Hitető szerencséje* összhangban áll a scaligeri elmélettel. A vers nem más, mint egy, az antikvitásban rendkívül kedvelt, majd a neolatin költészetben ismételten újrafogalmazott képzőművészeti, irodalmi és mitológiai konvenció feldolgozása és értelmezése „epigramma compositum” formában, az argutia-elv figyelembevételével. A verset Rimay beleszerkesztette kinyomtatásra szánt verseskötetébe, s ezáltal a szöveget tudatosan elszakította a képi ábrázolástól, a képet mintegy a költemény *mögé* helyezte.

Rimay versének ez a meghatározása nem áll ellentétben az első önálló epigrammatrak-tátust készítő, s abban jórészt Scaligerre támaszkodó Tommaso Correa elméletével sem. A Magyarországon már 1577-ben forgatott traktátus példaanyagában néhány Horatius-óda is epigrammaként szerepel. Correánál az epigramma, melynek elsődleges feladata szerinte a költő tehetségének dicsőítése, gyűjtőkategória, „rei inscriptio ... seu dictum, sententia, iudicium honoris ...”, illetve „breve poema”. Az epigramma két általánosan elfogadott sajátossága, a brevitás és az argutia közül az utóbbit tartotta fontosabbnak: „Forma epigrammatis quasi anima, et spiritus, est *argutia*: sine qua iacet et languet ... Si vero epigramma Argutia caret, epigramma non est ...”.¹²⁴

Correa elméletét Jacobus Pontanus beledolgozta *Poeticae Institutiones*ének harmadik kötetébe (1. kiadás: Ingolstadt, 1594), ami ugyancsak ismert volt Magyarországon. A *De*

122 Vö. Ilse REINEKE, *Julius Caesar Scaligers Kritik der neulateinischen Dichter: Text, Übersetzung und Kommentar des 4. Kapitels von Buch VI. seiner Poetik*, München, 1988.

123 Julius Caesar SCALIGER, *Poetices libri septem – Sieben Bücher über die Dichtkunst*, hrsg. L. DEITZ und G. VOGT, Stuttgart–Bad Cannstatt, Spira, 1994–1995, Liber III, *Epigrammata*, Caput CXXV, 202–217. Scaliger ugyanebben a munkájában külön fejezetben szól Fortunáról: Liber III, *Fortuna*, Caput XXI.

124 Thomas CORRAEA, *De toto genere eo poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur, et de iis, quae ad illud pertinent*, Libellus, Venetiis, 1569, 25–26, 36–39, 77–79. – Az Egyetemi Könyvtár Ha 4r 66/coll.1 jelzetű példányának címlapjára 1577. január 27-én Monoszlay András pozsonyi prépost írta be a nevét. Vö. még Peter HESS, *Epigramm*, Stuttgart, 1989, 30–40.

epigrammate dialogo című fejezetben Pontanus kiemeli, milyen fáradságos munka a dialogizáló epigramma elkészítése. Annak bemutatására, hogy a dialogizáló epigrammában valóságos vagy elképzelt személyek szerepelnek, többek között Ausonius Occasio-versét hozza példaként. A költők Pontanus szerint gyakran fiktív személyeket szólaltatnak meg, akiket az emberek közel éreznek magukhoz. Ezek a fiktív alakok különböző tulajdonságokból állnak össze egy személlyé, melyek alapján osztályozni lehet őket.

Ezt a fajta epigrammát Pontanus határozottan elkülöníti a dialogismustól. Ez utóbbi szerinte olyan figura, melyben valaki önmagával beszél. Pontanus megemlíti azt is, hogy az antik görögség meghitt viszonyt alakított ki a dialogizáló epigrammával, a régi latin szerzők viszont ezt a formát nem kedvelték. Szorosan ide tartozik, hogy Pontanus az emblémát az epigramma egyik alkategóriájaként tárgyalta.¹²⁵

A Scaliger elméletét *Tractatio de Poesi et Pictura* (1. kiadás: Lyon, 1595) című művébe kivonatolva beépítő Antonio Possevino teóriája sem zárja ki a Rimay-vers 16. századi értelemben vett epigrammajellegét. Possevino a *pictura* és a *poesis* hasonlóságát (*similitudo*) tárgyalva egy újabb szempont, a képiséget hordozó epigramma céljára (*finis*) utal.¹²⁶ Nem mindegy ugyanis, hogy egy konkrét kép leírását (*ekphrasis*) keressük-e a versben vagy pedig egy megszemélyesített szimbolikus alak magyarázatként értelmezzük. Úgy véljük, Rimay versében inkább az utóbbiról van szó, mivel az *ekphrasis* alapvető jellemzője, a konkrét kép megnevezése és pontos leírása hiányzik. Az eltérés különösen szembetűnik, ha egymás után olvassuk Rimay *Hitető szerencséjét* és az 1. századi névtelen traktátus, a *Tabula Cebetis* *ekphrasis* jellegű Fortuna-leírását.¹²⁷

A 16–17. századi neolatin irodalom antik elemeinek problematikájában külön témakört alkot az *Anthologia Graeca* képepigrammáinak hatása, az ókori latin előképek felhasználása és európai elterjedése.¹²⁸ A képepigramma reneszánsz kori felvirágzását a neolatin, az újjörög és a nemzeti epigrammaköltészetben alapvetően befolyásolta az *Anthologia Graeca* hatása és az antik műalkotások felfedezése.¹²⁹ A görög epigrammák humanista parafrázisaiban, valamint az antik, illetve a kortárs műalkotásokra írt epigrammákban, így például az ún. panegirikus portréversekben a leírt tárgy – a késő antik deklamációs költészethez hasonlóan – többnyire csupán az alkalmat szolgáltatta a költők saját elrendező művészetének bemutatására.¹³⁰ A 15. századi itáliai epigrammatikusoknál az antikvitás imitációja alapvetően két síkon figyelhető meg. Egyrészt a hangvétel hasonlóságában, másrészt a konkrét szövegrészek beépítésében.

125 Jacobus PONTANUS, *Poeticarum institutionum libri III, ed. tertia cum auctario, et Indice hactenus desiderato*, Ingolstadii, 1600, 183–190, 418–419. L. még Gisbert KRANZ, *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*, Köln–Wien, 1981, 252–264.

126 Antonius POSSEVINUS, *Bibliotheca selecta de Ratione Studiorum*, Coloniae, 1607, Liber XVII, Qui est de Poesi et Pictura Ethnica, 408–484.

127 EPICTETI *Enchiridion*... Item CEBETIS Thebani *Tabula*... Graece et Latine, Hieronymo WOLFIO interprete, Basiliae, 1561, 115–117. L. még Sigismondo FANTI, *Triumpho di Fortuna*, Venezia, 1527.

128 Wilfried BARNER, *Vergnügen, Erkenntnis, Kritik: Zum Epigramm und seiner Tradition in der Neuzeit*, Gymnasium, 92(1985), 350–371.

129 HUTTON, i. m., 1935; James HUTTON, *The Greek Anthology in France*, Ithaca/N. Y., 1946; ROTHBERG, i. m., 1956.

130 KRANZ, i. m., 1973, 88.

Az epigrammatika által alapvetően inspirált emblematika felé fordítva a figyelmet, ebben az összefüggésben azt érdemes kiemelni, hogy az emblematika részben ugyanabban az ut pictura poesis-formulával jelzett művészetelméleti hagyományban gyökerezik, mint ami a képvers (képepigramma) fejlődését is befolyásolta.¹³¹ A 16. században az embléma olyan új kifejezésforma, amely három önálló „műfaj”, az adagium/szentencia (mottó), az epigrammatikus szöveg (explicatio) és a kép (pictura) kölcsönös érdekből végbement egyesítéséből jött létre. Az epigramma tartalmi sokrétősége az emblematikában találkozott a humanista emblémaszerzők alapvetően didaktikus, a variatio elvét előtérbe állító, az adott témát minden oldalról megvilágító tendenciájával. A bemutatás és az értelmezés itt nem az epigrammában, hanem az embléma különböző részei között megosztva és kölcsönhatásban történik, ezért a subscriptio nem tiszta leírás, sem pusztá értelmezés.¹³² Az emblematikában megszűnik az epigramma önállósága, szorosan a képhez és az inscriptióhoz kapcsolódik, s ezzel közeledik eredeti, értelmező „felirat” funkciójához.¹³³ Az embléma subscriptiója nem más, mint az epigramma funkcionális formája. További sajátosság, hogy a bemutatás és az értelmezés szerkezeti modellje alapvetően közös az emblémában és az epigrammában. A két kifejezésforma között kezdettől fogva több rétegű kölcsönhatás és cserefolyamat ment végbe, az epigrammatikusok gyakran emblémaszerzők is egyben, s a 16. század végétől fokozott mértékben megfigyelhető az emblematikus motívumok behatolása az epigrammába.¹³⁴ Az emblematika hatása a költői gyakorlatra kettős szinten ment végbe: 1. jelentéssűrítése fokozta a költői képek intenzitását, 2. az olvasótól elvárt erőfeszítés a rejtett jelentés feltárására módosította a nem speciálisan emblematikus költemények kifejezés-módját.¹³⁵

A 16–17. századi neolatin és újjörög költészetben, illetőleg az emblematikában divatossá vált a képleíró epigramma mindkét (ekphrasis, illetve fiktív kép alapján készült) formája. A manierista írók különösen fogékonyak voltak erre, s az antik és a kora reneszánsz előképeket egyaránt ismerték, felhasználták. Rimay is együtt építette be verseibe az antik mintát, a 15–16. századi irodalmi megfogalmazások, valamint az emblematikus kiadványok részleteit. Elemzett költeménye annyiban rokon az emblémaverssel (explicatióval), hogy egy elképzelt ábrázolást, annak szimbolikus részleteit magyarázza, és ezen keresztül fejti ki morális elképzelését.

Mint már említettük, a képleíró költészetre egyaránt hatottak az ut pictura poesis-tradíció által alakított allegorikus képek és szövegek, az emblémák és az újonnan felfedezett antik képzőművészeti alkotások. Amikor Gisbert Kranz és Marion Lausberg áttekintette és rendszerezte a képleíró költemények, illetve a képzőművészeti alkotásokra írt epigrammák típusait, poétikai szempontból legfontosabbnak az a változat bizonyult, amikor a költemény hatása az egész szöveget uraló költői képre épül.¹³⁶ Ez utóbbi egyaránt lehet megszemé-

131 KRANZ, i. m., 1973, 91. L. még Francis THYNNE, *Emblemes and Epigrams*, ed. F. J. FURNIVALL, London, 1876.

132 HESS, i. m., 1989, 24.

133 Jürgen NOWICKI, *Die Epigrammtheorie in Spanien vom 16. bis 18. Jahrhundert: Eine Vorarbeit zur Geschichte der Epigrammatik*, Wiesbaden, 1974, 75.

134 THYNNE, i. m., 1876; WEISZ, i. m., 1979, 67–70.

135 COLIE, i. m., 1973, 37–38.

136 KRANZ, i. m., 1973, 66–79; KRANZ, i. m., 1981, 173–344; LAUSBERG, i. m., 1982, 191–245.

lyesítés, metafora vagy szimbólum. A vers ilyenkor nem egy valóságosan létező, hanem a nyelv által az olvasó elé állított, fiktív képpel foglalkozik. A kép anyagában nem látható, s csupán a nyelvben, a nyelvi imagináció által jön létre. Az említett sajátosságok miatt Kranz az ilyen típusú versek megkülönböztetésére bevezette az imago-vers fogalmát. Ez az imago-vers több szálon kötődik a rokon formákhoz, így többek között az emblémavershez, s az átmenetek és a kevert formák számos változata jött létre.

Rimay *Hitető szerencséje* sem tiszta imago-vers. A típuson belül azt a – retorikusnak nevezett – változatot képviseli, amikor a költő közvetlen beszédben egy fiktív képet mutat be és annak ösztönzésére elmélkedik.¹³⁷ Ezen túlmenően megfigyelhetjük a 15–16. századi epigrammára alapvetően jellemző polifunkcionalitást. A költői szándékot figyelembe véve, a verset az antik eredetű képepigramma didaktikus-morális, magyarázó típusához sorolhatjuk. Fő jellemzője a szimbolikus, allegorikus kép magyarázata, az „én”-formula alkalmazása a dialógusban (a költő kérdez), valamint az attribútumok értelmező kifejtése. Az antik képepigramma kedvelt motívumai közül értelemszerűen hiányoznak azok, melyek konkrét műalkotásokhoz kapcsolódnak: így a művész, az anyag, a felállítási hely és a természetűség említése.¹³⁸

Ha konkrét kép egyáltalán ösztönözte a költőt, a versben ez eltűnik, helyette a leíró elképzelés, a tárgy bemutatása lép előtérbe. A *Hitető szerencse* olyan kommentáló költemény, amely elszakadt a képtől. Rimay azért írja le a vizuális elemeket, hogy az olvasó emlékezetébe idézze azokat. Ilyen módon önállósult a képi motívum Gerda Schwarz szerint Ausonius már említett *Occasio*-epigrammájában is.¹³⁹ A neolatin költők antikvítás-imitációja mellett fontos közvetítő szerepet játszottak az antik történelem és mitológia képi és szöveges bemutatását tartalmazó ikonológiai, mitográfiai összeállítások. Vincenzo Cartari *Immagini degli Dei Antichi* című, hat különböző Fortuna-ábrázolást tartalmazó összeállításában például az illusztrációk jelentős része az *Anthologia Graeca* szövegei alapján készült.¹⁴⁰ Az emblematika, azon belül az alciatói epigramma és a későbbi háromrészes embléma közvetítő szerepéről már szoltunk. Alciato *Emblemata*-jának számos epigrammája – köztük az *In Occasionem* című – például ugyancsak az *Anthologia Graeca* epigrammáinak átültetésével, imitációjával készült. Mindezek a hagyományközvetítők együtt, egymással szoros kölcsönhatásban alapvető, mértékét tekintve azonban jelentősen különböző hatást gyakoroltak a nemzeti nyelvű irodalmakra.

Szerkezeti és stílusbeli sajátosságok

Szerkezetét tekintve a vers ciklikusan egymásra épülő, egymást folyamatosan meghaladó és tovább építő, jól elhatárolódó részekből áll.¹⁴¹ Mindegyik rész túllép az előzőn, s a költemény ezáltal a problémafelvető bemutatástól, a szimbolikus alak külső attribútumainak magyarázatától a költő álláspontjának közlésén át jut el a zoltáros hangvételű,

137 KRANZ, i. m., 1981, 192–245.

138 LAUSBERG, i. m., 1982, 192–245.

139 SCHWARZ, i. m., 1975, 254–255.

140 CARTARI, i. m., 1609, 336–359; Uő., i. m., 1674, 221–239.

141 RÖM 65. sz.

emelkedett befejezésig. Ez a makroszerkezet közeli rokonságot mutat a 16–17. század fordulóján kialakult, a tanítást a legfontosabb célnak tekintő, szimbolikus-didaktikus jezsuita költészet explicatiós technikájával (pl. Jan David, Nicolaus Caussin, Charles de La Rue¹⁴²).

A vers öt, különböző hosszúságú szerkezeti egységre tagolódik. Az első a prózai argumentum, amely összegzi a külső megfigyelés eredményeit, s felsorol hét, vizuálisan is megközelíthető attribútumot. A szimbolikus attribútumok sorozatos kérdés formában történő megfogalmazása egyúttal kíváncsivá tesz. Az „írják ... az képirók” megjegyzéssel Rimay a szerencseleírást belehelyezi a hagyomány folyamatába, az „itt megtanulhatod” kifejezés pedig az elsődlegesen oktató célra utal. A prózai bemutatás az olvasóban egyértelműen felidézte Fortuna–Occasio közismert alakját. Ezt tovább erősíti az ír ige két alakja (írják, írnak), ami általános hivatkozási formula, s egyben utal a meg nem nevezett forrásokra.

A második részt az 1–9. sor alkotja. Itt megismétlődnek az argumentumban felvonultatott külső attribútumok, mégpedig úgy, hogy az argumentumban harmadik helyen álló tulajdonság („homloka hajas, hátul pedig kopasz az feje”) kettéválk a negyedik sor „Hajtalan kopaszság” és a hetedik sor „Rút hajas homlokod” kifejezésére. Ez a szétválasztás a belső sajátosságok árnyaltabb megközelítése miatt vált szükségessé.

Ugyanitt a szerencse bemutatása egy további külső attribútummal, a meghatározatlanul hagyott „kezed ajándékja”-val bővül. A rész további újdonsága, hogy a szerencse külső attribútumait Rimay értelmezi: a szerencse hitető, állandóan változik, múló az áldása, csalárd, kétségeset mutat, álnok és vakmerő. Ezek a sajátosságok lehetővé teszik, hogy a versbeli szerencsét pontosabban elhelyezzük a korabeli Fortuna–Occasiók között. A felsorolt sajátosságok egyértelműen mutatják, hogy Rimay a mala Fortuna–Occasióról írt. Ebben a kilenc sorban jelenik meg a költő egyéni, a semleges, értéktelétől mentes argumentumhoz képest elutasító állásfoglalása („nem kell ajánlásod”; „nem csuda ha...”).

A vers harmadik, leghosszabb szerkezeti egysége a 10–30. sor, ami hét, három soros szakaszból áll. Itt – részben más sorrendben – újra feltűnnek az előző részben is szereplő szimbolikus attribútumok, s egy kilencedikkel bővülnek:

Zabla nélkül hagyod tartania féked.

A belső tulajdonságok közül csak egy, a forgandóság ismétlődik a rész elején, hangsúlyos kérdés keretében. A külső attribútumokhoz kapcsolódva általános hivatkozás értelemben újra szerepel az „írják” és a „látszik” ige. A rész további újdonsága, hogy a kérdésekre (miért, nem azért-é, mit) a válaszok is adottak. Ezek a kérdések már konkrétak, nem költőiek, mint az argumentumban. Rimay Fortunához fordul, s a megszemélyesített alakot ismételten megszólítja (pl. „így miért íráttál”). A külső attribútumokra irányuló kérdésekre azonban – a korabeli hasonló párbeszédés Fortuna-leírások többségétől eltérően – nem a megkérdézett, a művész vagy a néző válaszol, hanem maga a költő. E sajátosság alapján a

¹⁴² DAVID, *i. m.*, 1603; ÜÖ., *i. m.*, 1610; ÜÖ., *i. m.*, 1605; Nicolaus CAUSSIN, *De eloquentia sacra et humana libri XVI*, Coloniae, 1626; Charles de LA RUE, *Carminum Libri quattuor*, Lutetiae Parisiorum, 1688, Lib. III, 151–189.

költemény – Kranz terminológiájával – az ún. aposztrófáló típusú retorikus képversek közé sorolható.¹⁴³

Ez egyrészt jelzi, hogy Rimay beágyazott a versbe egy szabadon átformált, dialógus formájú antik epigramma-imitációt, melyben a kérdés-felelet forma legfontosabb poétikai funkciója a feszültségkeltés, a figyelem ébrentartása. Másrészt a válaszok mutatják, hogy valójában nem akarta megszólaltatni Fortuna–Occasióját. Ennek egyik oka lehet, hogy a szerencse itt negatív alak, aki csalárd, ezért eleve nem adhat hiteles választ. A másik lehetséges magyarázat, hogy Rimay költői céljával, a tanító, tudós manierista verssel nem tartotta összeegyeztethetőnek egy szimbolikus alak közvetlen megszólaltatását. Ezt a feltételezést alátámasztani látszik, hogy az attribútumok szimbolikus értelmét magyarázó részekben különösen gondos a nyelvi megformálás. Erre utalnak a választékos igék („csusz, fogy, inog, száll”), a csattanós válaszok:

Mert tanultál rajtok idestova menni,
Nem szoktál vacsorát, hol ebédlesz, enni.

és az ellentétek:

... kit te szülsz, kényes fejedelem,
Értéke koptával lesz végre ál helyen.

Szembetűnő továbbá, hogy ebben a részben a külső attribútumok és egy belső tulajdonság megismétlése, a látens hivatkozás, a kérdések és a magyarázatok jelenléte mellett hiányzik Rimay értékítélete, nyílt állásfoglalása.

A negyedik rész a másodikhoz hasonlóan kilenc sorból áll (31–39. sor). A szerencse külső attribútumai közül itt egy sem ismétlődik, de számuk egy tizedikkel, a forgó kerékkel bővül. A belső tulajdonságok közül az állandó jó hiánya újra megjelenik, ami a változékonyság újabb megfogalmazása. Itt hiányoznak a kérdések és a magyarázatok, s Rimay álláspontja szorosan kötődik Fortuna változékonyságához. Ismét előtérbe lép a formulaszerű utalás a vers forrásaira:

Így írt az okosság régen meg tégedet,
Mely megmértéklette mindenben képedet,

Ez a rész új fordulattal, Istenhez intézett fohással végződik, ami egyben átmenet a vers befejező részéhez.

Az utolsó kilenc sorban (40–48. sor) megjelenik egy újabb külső attribútum, a zászló. Rimay a rész elején önvallomás értékű, személyes megjegyzést tesz („Én is, ki sok jómban gyakran rettegtelek”), majd újra Istenhez könyörög a Fortuna–Occasio negatív hatásainak elhárítása érdekében.

143 Vö. KRANZ, *i. m.*, 1973, 77.

Mindez jelzi, hogy a költő tudatosan, szinte mértani pontossággal komponálta meg a verset. A gondolatok következetes felsorakoztatását, szigorú megszerkesztettségét aláhúzza a gondos nyelvi megfogalmazás. A tartalmilag meghatározó leghosszabb rész a harmadik, a 21 sorból álló tudós magyarázat. A verset azonban mégsem ez, hanem a szimbolikus alak tulajdonságainak sorozata íveli át és tartja egybe. Az első három rész ismétlődő attribútumai a vers végére fokozatosan tizenegyre bővülnek. Mindezek a sajátosságok összhangban állnak a korabeli irodalmi Fortuna–Occasio-ábrázolásokkal, azok megszerkesztettségével, tartalmi és formai jellegzetességeivel.

A vers költői párhuzamait keresve például a harmadik és negyedik rész, illetőleg Philippus Beroaldus major *Fortuna ad Minum Roscium* című elégiájának 2–17. sora között nem egyszerűen az azonos témából fakad a hasonlóság. A rokon nyelvi szerkezetek és a két vers egymáshoz közel álló tartalmi elemei a Fortunáról való közös tudásra és ennek toposszerűen hagyományozódó elemeire utalnak.

Omnia vertuntur, nec regum regna ducumque
 Stare queunt, celeri sors trahit ista rota.
 Sicut terra vices mutat rerumque colores:
 [...]
 Sic homines fortuna rotat: quodcumque
 Larga manu dederas: mox inimica rapit.
 Caeca, vaga, inconstans, incerta, volubilis, illex
 Comis, blanda, potens, trux, violenta, rapax
 Haec dea non stabilis: varia est lubrica et omni
 Mobilior vento mobiliorque polo.
 Hanc pedibus prisci vates finxere carentem:
 Inque pila stantem pennigeramque deam.¹⁴⁴

Claude Rousselet *Erotematicon in Fortunam pictam* című epigrammája ugyanúgy párbeszédre épül, mint Rimay versének harmadik része. Rousselet – Rimayhoz hasonlóan – nem engedi, hogy Fortuna megszólaljon. A költő kérdez, a megismerélyesített alak hallgat, a festő pedig egyes szám harmadik személyben megadja a Fortunára vonatkozó feleleteket.

Visa tibi pictor Fortuna est foemina: visa est
 Cur? Quia foemineo lubrica more fluit.
 An dea, dic sodes? Dea nota utcumque per orbem.
 Cur globulo insistit? Labilis instar aquae est.
 Cur oculis captam pinxisti? Non videt illa,
 Vel quibus aspirat, vel quibus ipsa nocet.
 Cur pars una vacat, pars plena est altera barba?
 Eius subsit sexus uterque pedi.
 Cur nudam? Quod quicquid habet pueroque, senique

144 Philippus BEROALDUS major, *i. m.*, 1517, Fol. LXX–LXXXI.

Inconsulta etiam donet, adusque cutem.
 Et cur pennigeram? Vehitur quicunque favore
 Illius, ex humili scandit ad astra loco.¹⁴⁵

A nemzeti nyelvű példák közül elsőként La Perrière Poseidippos-imitációját idézzük. A fiktív dialógusban a költő kérdéseire – ugyanúgy, mint Rimaynál – maga a költő válaszol:

Quel est le nom de la presente ymage?
 Occasion, ce nomme pour certain.
 Qui fut l'auteur? Lysipus fist l'ouvrage.
 Et que tient elle? ung rasoir en sa main.
 Porquoy? pourtant que tout tranche soubdain.
 Elle a cheveux devant, et non derriere?¹⁴⁶

Corrozet emblémaexplicatiójában először az attribútumok jelentését tudakoló három kérdést sorolja föl, ezt követi Fortuna válasza a magyarázattal:

Dy moy (fortune) à quelle fin tu tiens
 Ce mast rompu duquel tu te soustiens?
 Et pourquoy c'est aussi que tu es paincte
 Dessus la mer de ce long voile sceincte?
 Dy moy aussy pourquoy n'a quelle fin
 Soubz tes piedz sont la boulle et le dauphin?
 C'est pour monstrar mon instabilité
 Et qu'en moy n'est aulcune seureté.¹⁴⁷

Alciato epigrammájának Wolfgang Hunger által készített német átköltése az eredetitől eltérően nem kérdés-felelet formájú, hanem monológ, melyben maga Occasio mutatja be attribútumait és fogalmazza meg a tanulságot:

Gottin Bequemheyt bin ich gnant,
 Mich machtt also Lysippus hannd:
 Die kugel rund macht mich unстет,
 Ein yeder winnd mein flugel whet.
 Das scharsach zaygt, das ich durchdrig
 Wo ich anklopff, mich helt kayn ding.
 [...]
 Der maister hat mich also gmacht,
 Das yeder mein natur eracht:

145 ROUSSELET, *i. m.*, 1537, 54–55. Vö. még: Joannes SAMBUCUS, *Emblemata... cum emendatione et auctario copioso ipsius auctoris*, Antverpiae, 1566, Fortuna-epigramma: 265–266.

146 Guillaume de LA PERRIERE, *Le Theatre des Bon Engins*, Paris, 1540, 15r.

147 CORROZET, *i. m.*, 1543, FVIIb.

Und denck wo im kumbt gluck mit fueg
Das er seiner schantz eben lueg.¹⁴⁸

Utóljára említjük Whitney epigrammáját, amelyben a költő kérdéseire Occasio válaszol, s a dialógusformát az eltérő betűtípus és a tipográfia is hangsúlyozza. Ezenkívül a lapszálon Whitney egy Fortunával kapcsolatos Horatius-idézetet fűzött a vershez:

What creature thou? *Occasion I doe showe.*
On whirling wheel declare why doste thou stande?
Bicause, I still am tossed too, and froe.
Why doest thou houlde a razor in thy hande?
That men maie knowe I cut an ouerie side,
*And when I come, I armies can deuide.*¹⁴⁹

Alkotómódszer, hagyományrétegek

1629. május 25-én kelt, I. Rákóczi Györgyhöz intézett levelében Rimay utalt arra az aprólékos műgondra, amivel írt: „Most irogatok, raggatok ... egy ... írást”. Ez a munkamódszerre utaló vallomás összecseng a manierista stilisztika egyik fő sajátosságával. Rimay igen gyakran mozaikkövekként illesztette egymáshoz a tudatos válogatásból eredő elemeket, melynek során átültette, összemosta, egymáshoz kötötte és újra beágyazta azokat. Mindezzel elsősorban morális, didaktikus és magyarázó célt követett. Az említett levélben is utalt erre: „Abban az írásomban magyarázom im ez Verseket...”, „Rhitmusos Versecskével is így magyaráztam meg ezeket” – írja.¹⁵⁰

A Rimay-vers manierista stíluselemeit számba véve Komlovszki Tibor részletesen bemutatta a kontaminációs folyamatból származó sajátosságokat. Ezek közül kiemelte a harmonikus hatás eltűnését és a különleges asszociációk megjelenését. A Rimay-vers kulcskérdése szerinte a költői kép s a képben megfogalmazott új képzetkör. Komlovszki megállapítása szerint, amivel teljes egészében egyetértünk, Rimay költői képei – melyek nem Rimay fantáziáját, hanem tudatos választását és költői szándékát tükrözik – befolyásolták a kompozíciót és meghatározták a költemények karakterét.¹⁵¹

Felvetődik a kérdés, hogyan közelíthető meg ennek az enigmatikus, „gondos technikájú”, „saját ízlése szerint” formált költészetnek¹⁵² a forrásanyaga, azaz hogyan jelenik meg a versekben felhasznált humanista tudás?

Amikor Eckhardt Sándor mint lehetséges képi és szöveges előképre utalt a Minoes (Mignault) által kommentált, 1621-es Alciato-kiadás Occasio-emblémájára, nem vette figyelembe sem a vers tartalmi, formai és stíláriis jellegzetességeit, sem Rimay manierista

148 ALCIATUS, *i. m.*, 1542, (Nr.) XVI, 49.

149 WHITNEY, *i. m.*, 1586, 181.

150 RÖM 439.

151 KOMLOVSZKI Tibor, *Rimay és a Balassi-hagyomány*, ItK, 86(1982), 589–600, itt: 591–592; vö. MERÉNYI VARGA László, *A manierista stíluseszmény Rimay levelében*, ItK, 74(1970), 503–507.

152 ECKHARDT, *i. m.* = RÖM 3–4.

alkotómódszerét, sem pedig a téma összetett előtörténetét. Az sem tudatosult kellőképpen, hogy Alciatónál nem egy tartalmában és formavilágában eredetien új költeményről, hanem Poseidippos Kairos-epigrammájának imitációjáról van szó, amelyet Alciatón kívül a 16–17. században még nagyon sokan készítettek. Nem véletlen, hogy Minoes az Eckhardt által idézett kiadásban a Poseidippos-epigrammán és ennek Alciato-féle imitációján kívül további latin nyelvű verses változatokat is közölt, így például Sanctius (Gaspar Sánchez), Erasmus és a saját átköltéseit.¹⁵³ Ezen túlmenően a Rimay-versnek alapul szolgáló képi ábrázolás feltételezése és keresése is gátolta a szöveg irodalmi hagyományrétegeinek tisztázását.

A hagyományrétegek bemutatása előtt választ keresünk a kérdésre, hogy a vers mit jelentett Rimaynak? Mindenekelőtt lehetőséget nyújtott arra, hogy számot adjon és összegezze tudását. Ez egyrészt feltételezte az antikvitas Fortuna-képének beható ismeretét, a humanista ismeretanyag gyakorlott kezelését, s alkalmat adott a 15–16. századi irodalomban és nem utolsósorban a divatos emblematikában való jártasság bizonyítására. Másrészt alkalmat kínált egy manierista Fortuna-értelmezés megfogalmazására, továbbá arra, hogy a költő elmondja saját véleményét. Mindezt Rimay egységben látta, forrásait együtt kezelte és mozgatta, s ma ezek szétfejtése okozza a legnagyobb nehézséget.

A vers keletkezési ideje nem ismert pontosan. Klaniczay Tibor meggyőzően bizonyította, hogy 1628 előtt kellett készülnie.¹⁵⁴ Ez egyben azt is jelenti, hogy a hagyományrétegek időbeli elkülönítése nem lehetséges. Ennek oka a datálhatatlanságon kívül a 17. század elejére felhalmozódott tudásmennyiség, a közvetlen és közvetett hagyományozódás azonos lehetősége, összefonódása, valamint Rimay forráskezelési és alkotómódszere.

Nem tudjuk meghatározni azt a konkrét irodalmi előképet sem, ami a legerőteljesebben formálta a verset. A lehetséges előképek sokasága, a kontaminált és beágyazott szövegek együttesen vannak jelen a költőre jellemző variációban. Rimay nem titkolta ezt, sőt inkább felhívta rá a figyelmet. Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy a verset átszövő külső Fortuna–Occasio-attribútumok száma viszonylag magas (összesen tizenegy), s ez a szám meghaladja az irodalmi művekben megszokott és a képileg ábrázolható sajátosságokat.

Annak bemutatására, hogy egy olyan képi ábrázolást találni, amin mindezek az attribútumok hiánytalanul megjelennek, és csak ezek jelennek meg, nem lehetséges, de nem is szükséges, csupán néhány példát idézünk. Rimay szerencséjéhez az általunk áttekintett 16–17. századi képzőművészeti Fortuna–Occasio-ábrázolások közül egy díszcímlapé áll a legközelebb. Ez Francis Bacon *Historia regni Henrici septimi Angliae Regis opus vere politicum* című historiográfiai munkájának némely kiadásában (pl. Leiden, 1642) jelent meg (2. kép). A Cornelis I. van Dalen (1602–1665) által metszett lapon a fél lábbal gömbön álló, meztelen női alakkal megszemélyesített Fortuna–Occasio vállain szárnyak, homloka hajas, feje kopasz, egyik keze előre, a másik hátra nyúl. Arca „halvány”, karjai gyengék, szeme vak, egyik kezében fedeles serleget és fék nélküli zablót tart, a másikkal ajándékokkal teleaggatott, forgó kereket mozgat. A kétoldalt álló alakok a Fortuna kegyeit keresők, illetőleg a vele küzdők csoportját jelképezik, azaz Fortuna itt mint a történelem irányítója

153 RÖM 140–141. közé kötött kép, 215–216; ALCIATUS, ...cum commentariis ... Minois, i. m., 1621, 523–528.

154 KLANICZAY, i. m., 1957, 293–296.

jelenik meg. A mű 1662-es amszterdami kiadásának díszcímlapján ugyanez az ábrázolás szerepel a jobb és a bal oldal felcserélésével (3. kép).¹⁵⁵ A metszet minden valószínűség szerint leideni és amszterdami előképekre megy vissza. Erre utal például John Barclay *Satyricon Partes quinque cum clavi* című munkájának díszcímlapja, amelyen az előbbi Fortuna–Occasíóval rokon ábrázolás látható (4. kép).¹⁵⁶

Említett munkájában Bacon – a Rimay-vers befejezéséhez hasonlóan – Fortuna káros hatásai elől Istenhez, az isteni providentiához fordul. Ez a motívum közismert volt a 16–17. század fordulóján. Megtalálhatjuk például Justus Lipsiusnál, továbbá Haechtenus Fortuna-explicatiójában és ez utóbbi Jacob de Zetter által készített korabeli német fordításában.¹⁵⁷ A Zetter-fordítás 1619-ben Frankfurtban jelent meg először, ahol – mint ismert – Rimaynak jó kapcsolatai voltak.¹⁵⁸ Az ebben található Fortuna-ábrázolás sem idegen Rimay feldolgozásától (5. kép). Ez nem más, mint a Hadrianus Junius-féle Fortuna sine pede-típus változata, amely vállain szárnyakat visel, s fél lábbal gömbön áll (6. kép). A Rimay-versben és Zetternél egyaránt meglévő további attribútumok a következők: az alak egyik keze előre, a másik hátra nyúl, arca halvány, karjai gyengék, szeme vak és zászlója van.

Rimay Fortuna–Occasíójának tizenegyedik, a Bacon-mű címlapján hiányzó külső attribútuma a zászló. A 16. században a zászlós Fortuna–Occasíó-típus is közismert volt, szerepel például Vincenzo Cartari említett munkájában. Itt Fortuna–Occasíó meztelen női alak, aki vakon, homlokából kinövő hajjal lovon ül, s egyik kezével a ló zabla nélküli fékét, a másikkal a lobogó zászló nyelét tartja (7. kép). Ez a zászlós Fortuna-típus ugyancsak antik eredetű: Quintus Fulvius Flaccus hispániai praetor keltiberek ellen vívott harcának Titus Liviusnál megörökített egyik részletére megy vissza.¹⁵⁹ Úgy véljük, e néhány példa elegendő annak bizonyítására, hogy a *Hitető szerencsében* szereplő attribútumok nem egyetlen Fortuna–Occasíó ábrázolásról kerültek át a versbe.

A továbbiakban azt vizsgáljuk, mi az értelme a versben utalás- és hivatkozásszerűen többször használt „írják” és „képírók” kifejezésnek. A 16. századi emblémagyűjteményekben az embléma kifejezés alciatói, poétikai értelme még nem ment feledésbe. Eszerint az emblematiszti szerkezetekben a gyakran változó képi ábrázolás szerepe másodlagos, az csupán illusztrálja a kötött szövegű, irodalmi minőséget hordozó verset. Számos emblémagyűjtemény különböző kiadásainak képanyaga nem egynemű, variációk sorából áll, másfelől eltérő szövegekhez gyakran ugyanazt a metszetet kapcsolták. Így például az Alciato *In Occasionem* epigrammáját illusztráló metszetek az 1531-es, 1542-es és 1621-es kiadá-

155 BACON, *i. m.*, 1642; Uő., *i. m.*, 1662; vö. KIRCHNER, *i. m.*, 1970, 49–50.

156 BARCLAY, *i. m.*, 1629.

157 BACON, *i. m.*, *Faber Fortunae*, 1662, 310–321; Justus LIPSIUS, *De Constantia libri duo*, Antverpiae, 1599, 21–22; Nicolette MOUT, *Trost im Unglück? Justus Lipsius und Fortuna = Fortuna*, hrsg. Walter HANG, Burghart WACHINGER, Tübingen, 1995, 295–310; HAECHTENUS, *i. m.*, 1579, Nr. 21, Fij; Jacob de ZETTER, *Speculum virtutum et vitiorum*, Frankfurt, 1619, 20v–21r.

158 RÖM Prózái művek 2. sz., 226; R. J. W. EVANS, *The Wechel Presses: Humanism and Calvinism in Central Europe 1572–1627*, Past and Present, Supplement 2, Oxford, 1975, 34.

159 Titus LIVIUS, *T. Livii Patavini Historicorum Romanorum Principiis ... recognita ... a Jano GRUTERO*, Francofurti ad Moenum, 1612, Liber XL, 513; CARTARI, *i. m.*, 1609, 350–351; Uő., *i. m.*, 1674, 212; GYRALDUS, *i. m.*, 1580, Syntagma XVI, 442.



2. kép



3. kép



4. kép



6. kép



Pſalm. 90. verl. 7. 8.

Ob tauſent fallen zu deiner Seiten / vnd zehen tauſent zu deiner Rechten / ſo wird es doch dich nicht treffen. Ya du wirſt mit deinen Augen deinen Fuß ſehen / wie es den Gottloſen vergolten wird / 16.

5. kép

212

IMAGINI DEI DEI

Imagie della Fortuna à cauallo che velocemente corre, dal Fato, & dal Deſtino ſeguitata, dinotante la velocità di quella, & doue queſti ſono, quella non hauer poſſa ò fermezza alcuna.



7. kép

sokban egyaránt különböznek.¹⁶⁰ A „képfírók” kifejezést Rimay valószínűleg – bár tisztában vagyunk az „ír” korabeli speciális magyar jelentéstartalmával – a ’képet leírók’, az „írák” igét pedig ’írni’ értelemben használta – ezzel utalva arra, hogy nem kell valóságosan jelenlévő képre gondolni. Ugyanakkor Rimay ismerhette a képiséget, a képi hagyományt is, s nem akarta kizárni a közölni kívánt tanítás hatását fokozó vizuális kép felidézésének lehetőségét, ezért használta a „látszik” igét. Mindezzel – összhangban kora elméletével és gyakorlatával – ráirányította a figyelmet a versben megjelenő képiség és az irodalmi szöveg kapcsolatára. Ezt erősíti, hogy például Girolamo Ruscelli *Le imprese illustri* című munkájában (1. kiadás: Velence, 1566) a Fortuna-témáról írva együtt és egyenértékűen használta a „pittori”, illetőleg a „poeti” kifejezést.¹⁶¹

Mint említettük, a *Hitető szerencse* argumentuma a „szerencsének természetéről és állapotjáról” téma megjelöléssel kezdődik, s a Fortuna–Occasio hét attribútumának felsorolásával folytatódik. A Fortuna–Occasionak ez a megközelítése megfelel a pedagógiai célú allegorizálás példaként számon tartott *Tabula Cebetis* Fortuna-leírásában szereplő „Recte igitur signum eius naturam declarat” megjegyzésnek.¹⁶² Rimay is a szerencse jeleivel mutatta be annak természetét. Ez a megoldás szinte kötelező érvényű volt a 16. századi, 17. század eleji szerencseleírásokban. Ezt alkalmazta például Jacobus Typotius egyik Occasio-imprézájának prózai explicatiójában, ahol a „natura et vis occasionis exprimitur” kifejezés után az attribútumok következnek, magyarázatukkal.¹⁶³

A Rimay-argumentum „homloka hajas, hátul pedig kopasz az feje” részletének Catóig visszautaló eredetére Klaniczay Tibor mutatott rá. A „Fronte capillata, post haec occasio calva” kifejezés a 16. században közkézen forgó mondás volt. Egyaránt felhasználta például Erasmus és Gyraldus, de forrását egyikük sem jelölte meg. A kifejezés gyakran feltűnik a korabeli emblémakommentárokbán. Alciatót kommentálva például Minoes az *In Occasionem* embléma után említette meg, s hozzátette, hogy Sanctius (Gaspar Sánchez) ügyesen a „postica occasio calva” formára alakította át.¹⁶⁴

Egyéni meggyőződésének megfelelően Rimay a Fortuna–Occasio mala típust mutatta be. Emellett természetesen tudott a jó szerencséről, annak „ajánlásá”-ról és „áldás”-áról is. Közvetve erre utalnak a vers első és harmadik sorának utolsó szavai. A 17. század elején a jó Fortuna–Occasio jelenik meg például Jan David *Typus Occasionis* és *Occasio arrepta, neglecta* című emblematikus elmélkedésgyűjteményeiben, majd David nyomán Daniel Mannasser *Poesis tacens, pictura loquens* című emblémáskönyvében.¹⁶⁵ David művei a

160 ANDREAS ALCIATUS, *Emblematum liber*, Augustae Vindelicorum, 1521, A8; ALCIATUS, *i. m.*, 1542, Nr. XVI, 48–49; ALCIATUS ...cum commentariis ... Minois, *i. m.*, 1621, 523.

161 RUSCELLI, *i. m.*, 1584, 88.

162 EPICTETI ... Item CEBETIS Thebani *Tabula*, *i. m.*, 1561, 115.

163 TYPOTIUS, *i. m.*, Tom. II, 1602, 147.

164 KLANICZAY, *i. m.*, 1947, 25; ERASMUS, *i. m.*, 1617, 687; GYRALDUS, *i. m.*, 1580, 440; CATONIS *Disticha...*, *i. m.*, 1533, Liber II, C3/b; ALCIATUS ...cum commentariis ... Minois, *i. m.*, 1621, 526. Vö. még: *Libellus elegantissimus, qui inscribitur Cato...* – Igen szép könyvetske, mely Catonak nevezetlik... – *Ein schön Büchlein, welches man Cato nennet...*, Claudiopoli, 1620, Ciiij/a.

165 DAVID, *i. m.*, 1603; Uő., *i. m.*, 1605; DANIEL MANNASSER, *Poesis tacens, Pictura loquens*, Dillingen, 1630; BÁRÓ WESSELÉNYI István, *Az eljegyzett személyeknek paradicsomkertje*, s. a. r. TÓTH Margit, Szeged, 1990, 7–20.

17. század elején Magyarországon is ismertek voltak. Nála a krisztianizált, jó Occasio az evilági és a túlvilági boldogulást ajánlja, illetőleg nyújtja az erényes ifjaknak.

A 16–17. századi negatív Fortuna–Occasiók széles körű ismeretére utal Rimaynál a vers tizenkettedik sorában a mozgást, változást kifejező igék („csusz, fogy, inog, száll”) halmozása. Laurentius Haechtenus már említett Fortuna-versében a paradicsommadárral párhuzamba állított Fortuna Dea Smyrna-típust mutatta be. Az explicatio szerint „Sic incerta, levis, vaga, lubrica, mobilis, atque / Inconstans Fortuna ...”; Zetter fordításában: „Ist ungewiss, waltzend, nichtig, / Beweglich, schlüpferich, flüchtig”.¹⁶⁶ Az ilyen típusú halmozás a 17. század elején készült Fortuna-leírásokban megszokott formulának számított. Erre utalt Minoes Alciato-kommentárjában: „De Fortuna saevitia, perfidia et inconstantia pulchre Vergilius in epigrammate De Fortuna. Vaga, (ait Plinius) inconstans, incerta, varia, indignorumque faultrix”.¹⁶⁷ Mindezek alapján bizonyosnak látszik, hogy Rimay ismerte és tudatosan alkalmazta ezt az antikvitásig visszanyúló formulát.

Ugyancsak a reneszánsz által közvetített antik hagyomány felhasználását tanúsítja a vers tizenhetedik sora:

Mert mit elől nyújtasz, meg vissza te kéred.

Hasonló értelmű sor szerepel például Angiolo Poliziano *Elegia in Albieram* című epicediumában: „Quas fortuna levi fertque refertque manu”.¹⁶⁸ Rimay versének 20–21. sora – „S mint vak javaidot nem érdemre adod, / Sőt az nem méltókot öblödben fogadod” – hangulatában és tartalmában szintén az antikvitásból eredő gyakorlatra épít. Horatius *Ad Maecenatem* (III, 29) című ódájában Fortunára vonatkoztatva szerepel két, hasonló értelmű sor: „Transmutat incertos honores, / Nunc mihi, nunc alij benigna”. A toposz Vergilius Fortuna-epigrammájában is szerepel: „Quod dignis adimit, transit ad impios”.¹⁶⁹

Talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a vers 31–32. sorában („Így írt az okosság régen meg tégedet, / Mely megmértéklette mindenben képedet”) Petrarca *De remediis utriusque Fortunae libri duo* című művének hatása ragadható meg. Itt az emberi életút és az életállapotok áttekintésekor a jó és a gonosz szerencsét az okosság (ratio) mutatja be. A jó szerencsét az örömmel (gaudium), a balszerencsét a fájdalommal (dolor) beszélgetve „méri meg” a ratio.¹⁷⁰

Feltételezésünk szerint a „rerum naturam permutet” Fortuna–Occasio-toposz visszhangzik a

Bizvasban várhatni nyarat hideg télben,
Avagy tiszta időt zúgó felhős szélben

166 HAECHTENUS, i. m., 1579, Nr. 21, Fij; ZETTER, i. m., 1619, 20v–21r.

167 ALCIATUS ...cum commentariis ... Minois, i. m., 1621, 514–515; Publius VERGILIUS Maro, *Poemata quae extant omnia*, Francofurti ad Moenum, 1579, *Epigrammata, De Fortuna*, Fol. 255; Gaius PLINIUS Secundus, *C. Plinii Secundi Historia Mundi, Libri XXXVII*, Lugduni, 1561, Liber II, Cap. VII, 6.

168 Angiolo POLIZIANO, *Omnium Angeli Politiani operum Tomus prior*. (Parrhisii), 1512, Fol. CVIII/a.

169 HORATIUS, i. m., 1566, 104; VERGILIUS, i. m., 1579, Fol. 255b.

170 PETRARCA, i. m., 1595, Liber I–II.

(34–35.) sorokban. A toposz feltűnik például Alciato *Emblematájának* Minoes-féle kommentárjában (vis occasionis): „ex voluptate tristitiam, ex damno lucrum, ex honesto inhonestum parturiat, et contra: breviterque rerum naturam permutet”.¹⁷¹ Ez egybecseng a Rimay-vers 36. sorával:

Hogynem állandó jót te természetedben.

Itt egyaránt hathatott az ovidiusi „constans in levitate sua” és a boethiusi „in ipsa sui mutabilitate constantiam” kifejezés.¹⁷²

* * *

A felsorolt szövegpárhuzamok és toposzok azt mutatják, hogy Rimay aprólékos műgonddal készítette el a verset, melyben meghatározó szerepet játszottak az antik és a humanista előképek, azok kombinációja. Egyaránt megtalálható a szó szerinti átvétel, a minták eredeti sorrendjének megváltoztatása, az átformált olvasatok és a szövegbetétek alkalmazása, valamint a szabad kontaminációk sorozata és az áttételes hangulati utalás. Bár feltűnnek az emblematikában is alkalmazott motívumok, a vers nem egyszerűen embléma-magyarázat. Miközben a költő összegezte a rendelkezésére álló tudást, saját élettapasztalatának megfelelően válogatott abból, s a kor irodalmi elvárásait figyelembe vevő és messzemenően kielégítő, egyedi alkotást hozott létre.

Rimay versében a Fortuna-téma egy olyan összetett, bonyolult rendszerű képi nyelven jelenik meg, amely a konkrét témához kapcsolódó, abból kiinduló bemutatást allegorikus és emblematikus elemekkel gazdagítja, s ezeket az antik és a humanista irodalomból vett szöveges és képi utalásokkal egészíti ki. Mindezeket egymásra vonatkoztatva Rimay jellegzetesen manierista, a maga teljességében jelentős szellemi erő kifejtéssel értelmezhető irodalmi alkotást hozott létre. Ez a művészi módszer a kései manierizmus művészi köznyelvével együtt kiválóan alkalmasnak bizonyult elvont eszmei tartalmak és egyetemes emberi problémák egyéninek tetsző megfogalmazására.

Éva Knapp

LES DIFFERENTS NIVEAUX DES TRADITIONS LITTERAIRES DANS LE POEME «FORTUNA–OCCASIO» DE JÁNOS RIMAY

Cette étude est un essai d'interprétation basée sur les résultats de l'emblématique littéraire du poème *Fortuna–Occasio* de János Rimay. Une approche d'histoire littéraire du poème mythologique, pseudo-classique et maniériste nous permet d'avoir une vue sur l'activité créatrice de János Rimay.

171 ALCIATUS ...cum commentariis ... *Minois, i. m.*, 1621, 526–527.

172 BOETHIUS, *i. m.*, 1580, Liber II, Prosa I, 31; OVIDIUS, *i. m.*, 1589, V, IX, 18. L. még P. OVIDII Nasonis *Operum quae extant tomus III*, ed. secunda, Lipsiae, 1590, 505–508; vö. Ambrosius MARLIANUS, *Theatrum politicum*, Dantisci, 1645, 341–342. A toposz feltűnik például Giovanni Battista Marino verses eposzának *Fortuna-cantójában* is: „Ne l'incostanza sua sempre costante”. Giovanni Battista MARINO, *L'Adone*, a cura di Gustavo BALSAMO-CRIVELLI, Torino, 1923, *Canto Primo, La Fortuna*, 50. versszak, 8. sor, 11.

Dans le poème le sujet de Fortuna est représenté dans une langue symbolique très complexe laquelle enrichit d'éléments allégoriques et emblématiques la présentation du sujet concret et les complète des allusions textuelles et figurées prises à la littérature antique et humaniste. Les parallélismes textuels et les *topoi* démontrent que Rimay avait préparé avec beaucoup de souci le poème dans lequel les antécédents antiques et humanistes ainsi que leur combinaisons avaient un rôle déterminant. L'on y trouve des emprunts mot-à-mot, des modifications dans l'ordre, des applications des interprétations et des parties modifiées aussi bien que des séries de contaminations libres et d'allusions d'atmosphère transférentielles. Le poète créa ainsi une œuvre littéraire maniériste typique dont la compréhension nécessite un effort intellectuel important. Avec la langue populaire artistique du maniérisme tardif, cette démarche s'avéra convenable pour formuler de manière individuelle des contenus abstraits idéologiques aussi bien que des problèmes humains universels.